Литературные очерки

Николай Скатов



Николай Скатов

Литературные очерки





Литературные очерки

«Современник»
Москва · 1985

83.3Р1
С42

Рецензент доктор филол. наук, проф. *В. В. Основин*

Скатов Н. Н.
С42 Литературные очерки. — М.: Современник, 1985.— 366 с.

В пер.: 1 р. 10 к.

Работы доктора филологических наук Н. Н. Скатова всегда отмечены свежестью и аргументированностью мысли, сочетанием научной глубины с увлекательностью изложения.

Настоящую книгу составили статьи о становлении реализма XIX века (Пушкин, Гоголь, Достоевский), о русской критике (Дружинин, Страхов), о поэзии XIX и XX веков (Жуковский, Тютчев, Некрасов, Блок), связанные единством проблем, идей, принципов анализа явлений отечественной культуры.

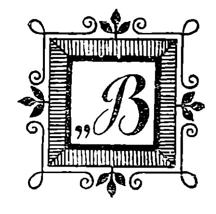
С $\frac{4603010101-188}{М106(03)-85}$ 348 — 85

ББК 83.3Р1
8Р1



У великого истока

(Об особенностях русской литературы начала прошлого века)



згляни на Пушкина, на Гоголя — написали немного, а оба ждут монументов»,— поделился однажды с братом еще при начале литературной деятельности в 1845 году писатель, который как раз напишет «много»,— Федор Достоевский. Ведь действительно основоположники новой русской литературы Пушкин и Гоголь написали не так уж много, а монументов дождались: правда, не так уж скоро, но еще самому Достоевскому в 1880 году доведется произнести великую речь как раз в связи с открытием монумента Пушкину.

И впрямь обращают внимание некоторые, казалось бы внешние, факты. Классическая литература первых десятилетий прошлого века представлена малыми по объему произведениями. Почти все они либо написаны стихами, либо тесно связаны со стиховым началом. Это прямо сопрягается и с особой ролью слова: оно получило значение, которого более уже никогда не приобретало, впрочем, как раз потому, что оно уже было приобретено. Именно в ту пору были созданы почти все наши художественные типы и названы ставшие нарицательными имена: такое слово уже давало возможность это сделать. При всей остроте социальной борьбы и идеологических столкновений все великие писатели до поры до времени в общем стоят по одну сторону, а вся литература имеет один безусловный и никем не оспариваемый центр — Пушкин. Наконец, такая литература буквально сразу входит в плоть и кровь национальной жизни. Но за рубежом, тогда, конечно, прежде всего за рубежом западным, именно самые-то великие наши встречают сравнительную холодность, если не прямое равнодушие, особенно яв-

ственные на фоне того успеха, который получила русская литература последующая: это прямо связано и с тем, как трудно они переводятся, а хуже всех и дольше всех, особенно до поры до времени,— Пушкин.

Итак, первое. Стоит сравнить, что написали и сколько написали наши писатели и поэты начала века с написанным нашими классиками, скажем, середины и второй половины века, чтобы эта вроде бы чисто количественная разница прямо бросилась в глаза. Пройдет некоторое время, и многие выдающиеся русские книги уже не будут вмещаться в один, даже самый большой, том: «Война и мир», «Анна Каренина», «Братья Карамазовы»... Здесь же произведения небольшие по объему своему: «Горе от ума» — «светская библия» — едва ли в сотню страниц, «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни» — в каких-нибудь шесть листов печатных. Наконец, может быть, единственная и высочайшая русская эпопея — «Мертвые души» — один небольшой томик.

Знаменитое стихотворное определение, которое когда-то Фет дал сборнику стихов Тютчева:

Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей[1], —

приложимо почти к любому из произведений русской классики первых десятилетий прошлого века.

Из этого совсем не следует, что «премногие тома» не писались в начале XIX века или даже в конце XVIII, но явно не через них проходит ведущая линия литературного развития.

Достоевский же однажды и определил особенность такого искусства: «Я действую анализом, а не синтезом... Гоголь же берет прямо целое»[2]. Искусство начала века — искусство «целого», невероятных обобщений, общенациональной значимости. Частный пример: Кольцов неизменно настаивает в своих названиях на национальном признаке: «Глаза (Русская песня)», «Измена суженой (Русская песня)» или, и чаще: «Русская песня» («Ах, зачем меня...»), «Русская песня» («Так и рвется душа...»).

Эта подчеркнутость: «русская» — свидетельство первоначального острого осознания национальной самобытности. Но название идет и от обобщающего, всерусского, общенационального характера, который позднейшая песня в известной мере утратит как более локальная и частная. В дальнейшем сформировавшаяся национальная определенность

избавит наших песенников от такого специального указания. Кольцов здесь выразил те же особенности, что и вся русская литература этой поры. И, создав каких-нибудь два десятка песен, стал, по сути, одним из центральных явлений русского национального искусства. И если никогда уже басня не приобретет такого общенационального характера, как басня Крылова, если никогда стихотворная комедия не станет в уровень с «Горем от ума», да и не стихотворения тоже, может быть, за исключением близкого здесь грибоедовской комедии «Ревизора», то и песня никогда более не достигнет уровня и, так сказать, всероссийского масштаба кольцовской песни. Эта русская песня действительно общерусская, всерусская. Одно из первых и одновременно одно из последних явлений в русской литературе, носящих столь универсальный характер, подобно басне Крылова, комедии Грибоедова, роману Пушкина, поэме Гоголя. Потому-то Сенковский и назвал когда-то «Горе от ума» «светской библией», а Белинский «Евгения Онегина» — «энциклопедией русской жизни». Тот же Белинский отказывался видеть в басне Крылова только басню: все, что угодно, только не просто басню. Жуковский находит в такой басне приметы эпоса, о драматургичности же ее писали буквально все.

Это было искусство *синтезирующее*. И потому-то оно искусство поэтическое, тяготеющее к стихам, если не прямо в стихах выраженное. Некрасов, бывший не только поэтом, но и прозаиком и всегда опытнейшим знатоком литературы, критиком и редактором, проницательно указал на такую разницу: «Дело прозы анализ, дело поэзии синтезис». Великий этот синтезис нашел самое полное выражение и высшее разрешение в Пушкине. Сам Пушкин явился как результат общенационального коллективного усилия.

В середине прошлого века критик Николай Страхов, хотя и не без полемических целей, даже утверждал, что Пушкин не был новатором, что прежде всего он обращался к уже созданному другими, а разделы своих «Заметок о Пушкине» озаглавил: «Нет нововведений», «Переимчивость», «Подражания»...

Произведения Пушкина полны реминисценций, заимствований, прямых и скрытых цитат из Ломоносова и Муравьева, Богдановича и Капниста, Рылеева и Дмитриева... Многие слова, образы, изречения, принятые нами от Пушкина, созданы его предшественниками. Уже все они стремятся к обобщению, к формульности, к итогам, пусть еще частным. Знаменитое пушкинское обращение «Что в имени тебе мо-

ем?» принадлежит элегику Салареву. Вступление к «Обвалу»:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы...—

есть перифраза стихов В. Филимонова «К Леоконое». «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе, лирико-эпическое песнотворение, сочиненное капитаном Семеном Бобровым», почти в триста страниц белыми стихами, навсегда вошло в русскую поэзию двумя-тремя строками «Бахчисарайского фонтана» и «Евгения Онегина». Только в отношении к Пушкину можно понять все или многое и предшествующее и последующее в нашей литературе: и Батюшкова, и Жуковского, и Крылова, и Грибоедова.

И дело не только в том, что все они, так сказать, внесли свою лепту в пушкинское творчество. Каждый из них, в свою очередь, уже как бы порывается стать Пушкиным. И потому, даже работая в сфере совсем узкой и сравнительно периферийной, в басне например, самую эту сферу не виданным ни до того, ни после того образом расширяет.

Внимало все тогда
Любимцу и певцу Авроры;
Затихли ветерки, замолкли птичек хоры,
И прилегли стада.
Чуть-чуть дыша, пастух им любовался
И только иногда,
Внимая соловью, пастушке улыбался[3].

Может быть, только разностопный ямб вносит некоторую вольность в эту классическую идиллию. А ведь это не эклога, а — басня, не Дмитриева, а — Крылова!

Лютейший бич небес, природы ужас — мор
Свирепствует в лесах. Уныли звери;
В ад распахнулись настежь двери:
Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы...[4] —

стихи, которые, еще по замечанию В. А. Жуковского, не испортили бы описание моровой язвы ни в какой эпической поэме. Но это тоже всего лишь басня. И тоже Крылова. До самой «Войны и мира» русская литература не имела лучшего положительного образа русской жизни и русской героики 1812 года, чем тот, что создан опять-таки — в басне, опять-таки — Крылова.

И нигде потом уже не заявит себя так наглядно, так кон-

центрированно и последовательно устремленное одним путем и направленное к одному центру художественное сознание. Белинский прямо свяжет басню Крылова с «Горем от ума», указывая, например, что резюмирующий конец басни «Лисица и сурок» уже прямо мог бы войти в грибоедовскую комедию. А в грибоедовской комедии уже зреет новый великий замысел и готовится к совершению новое мощное движение. В произведении, задуманном как громадная, по слову самого драматурга, «сценическая поэма», вынашивается «роман в стихах» — переклички поражают близостью, подчас почти буквальными совпадениями: сон Софьи и сон Татьяны, например.

Положение Пушкина было потому же особым и еще с одной точки зрения. Сам он когда-то заметил, что зависть рождается из соперничества, следовательно, хорошего роду.

Позднее Достоевский мог завидовать Толстому: ну хотя бы тому, например, что его ближайшие друзья Майков и Страхов хвалили ему Толстого, как он раздраженно скажет, «до смешного восторженно». Но и только. Достоевский мог позавидовать Тургеневу, ну хотя бы тому, например, какие Тургенев получал гонорары — несравнимые с его, Достоевского, гонорарами. Но уже, конечно, не тому, что эти гонорары Тургенев получал как более достойный. Кто решится сказать, что центральное явление русской литературы второй половины века Тургенев, а не Достоевский? Или Достоевский, а не Толстой? Впрочем, видимо, никто не решится сказать и обратное.

В начале века Пушкин — один, и бесспорный, центр. Очевидно, потому же он постоянно ощущал у других особого типа творческую зависть к себе. И трагедия «Моцарт и Сальери» написана не об отношениях только Моцарта и Сальери. Кажется, С. Булгаков сказал, что зависть такая же спутница дружбы, как ревность — любви. Первоначально Пушкин и назвал свою пьесу «Зависть». Отношения таланта и гения позволили ему затем перевести коллизию в план конфликта с целым миропорядком нарушенной справедливости. Здесь же я говорю в связи с пьесой лишь об особом, даже уникальном историческом и литературном контексте эпохи.

Пушкин — великий новатор. В том смысле, что он разрешил великую задачу синтеза. Он собрал, суммировал и обобщил всю ту колоссальную, но во многом еще мозаичную работу, которую проделали его предшественники и со-

временники. Он явил такое богатство духа, такую полноту характера, в которых объединены разные, подчас даже разнонаправленные начала предшествовавшей и современной ему литературы.

Именно подчиняясь синтезирующим началам, основная линия развития русской литературы до Пушкина проходит в поэзии. И сам Пушкин явился прежде всего поэтом. Потому-то и пишутся в начале века как главные вещи «Горе от ума» — стихотворная комедия; хотя и роман — «Евгений Онегин», но — в стихах; хотя и в прозе — «Мертвые души», но — поэма.

Стихотворное слово, по выражению Скотта Фицджеральда, есть предельное выражение стиля. То есть слова вообще. А язык, слово — вообще в это время одна из центральных проблем жизни, отнюдь не только специально литературной, и недаром уже никогда в такой форме и с такой степенью накала она не возобновится. Самые споры о языке ведутся так, как будто речь идет о жизни и смерти нации. Да в известном смысле так оно и было: речь шла о национальном языке, о том, что, как позднее уяснится, станет одним из главных залогов национальной жизни. Позднее самые великие писатели наши увидят в нем главное, объективное, безусловное и потому ни тени сомнения не поселяющее доказательство плодотворности и перспективности русского национального бытия.

Ведь для великого писателя самые смелые выводы, основанные уже только на ощущении родного языка, есть по крайней мере то же, что самое острое и дальнее прозрение великого государственного деятеля, самый точный и глубокий расчет великого математика, самый трезвый и всесторонний анализ великого политэконома. Когда-то Осип Мандельштам, не только поэт, но и филолог, в работе «О природе слова» справедливо заметил: «Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть, что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство — именно язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только — дверь в историю, но и сама история. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории... У нас нет акрополя... Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький Кремль...»[5]

Именно в первые десятилетия прошлого века закладывается великий Кремль русского литературного языка нового времени, и В. И. Ленин в рекомендации к составлению

словаря «классического русского языка» укажет точку отсчета — от Пушкина.

В свое время большой знаток истории русской и мировой художественной культуры П. Флоренский, вскрывая онтологическую природу слова, писал об особом типе сгущенных слов, составляющих опорные пункты исторически сложившейся мысли народа, особенно могущественных, особенно реальных, имеющих особенные, даже чрезвычайные последствия, а центры, концентраты таких сгущений усматривал в именах.

Как раз в рассматриваемое время создаются или осознаются *главные* наши слова, и в это же время и этими словами называются *главные* наши самые устойчивые типы, формируются постоянные образы и появляются нарицательные имена. Опять-таки и с этой точки зрения отличие второй половины века от первой разительно. Вторая: Порфирий — Иудушка, Обломов, не без натяжки — карамазовщина... Первая — одна только комедия «Горе от ума» — и уже целая россыпь: Фамусов, Молчалин, Скалозуб, Загорецкий и т. д. и т. д. «Мертвые души» — и снова: Манилов, Коробочка, Ноздрев... И в то же время — Чацкий, Онегин, Татьяна, Печорин...

Все это немедленно осваивалось русской жизнью, входило в пословицу, делалось подлинно народным достоянием. Особенно Пушкин. Но с другой стороны, Западом все это осваивалось гораздо труднее. И особенно Пушкин. Самый вроде бы простой стал самым сложным. Достоевский оказался много проще. Подчас даже на славянский язык, скажем чешский, впервые тот же «Онегин» переводился с немецкого. Но самый характер освоения русской литературы для Запада становился не просто понятным: от Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова — к Гоголю, Пушкину... Любопытно другое — своеобразный перерыв в освоении: от неплохо знаемого и мобильно переводимого XVIII и самого начала XIX века — сразу к его второй половине. В то же время можно указать и на громадную популярность (в той же Германии) некоторых современников Пушкина и Гоголя — например Булгарина. Таким образом, тяжело осваивается именно великая классическая литература, литература великого синтеза — и именно потому, что эта литература великого синтеза. Природу этого искусства нам, по-видимому, еще придется исследовать и уяснять, отказываясь от некоторых теоретических и историко-литературных стереотипов, и прежде всего от представления о развитии искусства

лишь как о некоем безусловном прогрессе и нарастании. Впрочем, Маркс давно указал на это. И все же трудно сказать, что историки литературы реализовали это положение в своих построениях и описаниях.

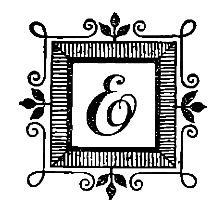
Литература начала прошлого века как бы в сжатом, в свернутом виде таит такое богатство, к которому следует постоянно обращаться и из которого можно бесконечно черпать. Именно она должна поддержать и насытить в эпохи нравственных оскудений и художественного упадка. Кстати сказать, последние десятилетия в развитии мировой культуры, кажется, все явственнее отличаются всенарастающим вниманием к великому истоку нашей литературы нового времени. Исток этот не только не беднеет, но становится для нас все более богатым, насыщенным и насущно необходимым.

1934



„Жизнь и поэзия - одно“

(В. А. Жуковский)



ще Герцен сказал, что на вызов, брошенный Петром, Россия ответила сто лет спустя громадным явлением Пушкина, то есть родила совершенно новый тип творческой личности, а значит, и вообще личности в полном смысле этого слова. Явление было столь ослепительным, что казалось и, пожалуй, и по сию пору кажется неожиданным и внезапным. Между тем само чудо такого озарения готовилось исторически, общими усилиями и напряжением многих.

Традиционно считается, что Пушкин свел к себе разные начала предшествовавшей и современной ему поэзии: скажем, гражданственность декабристского романтизма и элегический психологизм Жуковского. А пластичное жизнерадостное творчество Батюшкова предшествовало юному Пушкину. И все, наконец, в Пушкине слилось, все гармонизовалось.

Кажется, реальная картина выглядела драматичнее. Тот же Батюшков действительно предшествовал, но не раннему, а всему Пушкину. Он готовил не только «легкую» поэзию юного Пушкина, но и молодой пушкинский байронизм (и вообще-то именно Батюшков первый у нас перевел Байрона), и «Русалку» зрелого Пушкина (был у Батюшкова замысел своей «Русалки»). Да! Уже нести в себе *всего* Пушкина и остаться в его юной поре — от одного этого с ума сойти можно. И сам Пушкин, может быть, только в свои трагические 30-е годы задумается над судьбой уже сумасшедшего к тому времени Батюшкова и напишет страшные стихи «Не дай мне бог сойти с ума». Осип Мандельштам, наверное, именно потому, что много думал над судьбой Батюшкова, писал о нем прозой и стихами, однажды

(в «Разговоре о Данте») назвал его записной книжкой нерожденного Пушкина. И Батюшков, и Карамзин, и Жуковский, и Муравьев, и Капнист, и Саларев, и... и...— все они заполняют и заполняют десятки «записных книжек» или хотя бы листков, иногда вносят в них всего несколько слов. Для Пушкина!

Уже в начале нашего века, отметив многочисленные французские заимствования у Пушкина, М. Гершензон написал: «Он несравненно обильнее черпал у своих предшественников и даже современников, и мы еще далеки от правильного представления о размерах этой его практики, о количестве и бесцеремонности его заимствований»[1]. Работа Гершензона называлась «Плагиаты Пушкина». В Англии, впрочем, тоже выходила работа «Плагиаты Байрона».

Может быть, только два типа художников — писателей и поэтов — в такой мере отвечают подобным обвинениям: совсем уже второ- и третьестепенные и — гениальные. Талант же обычно довольно оригинален. Без «переимчивостей», «подражаний» и «плагиатов» (по определению Н. Н. Страхова), без опоры на всю толщу русской поэзии Пушкин, конечно, не был бы Пушкиным — создателем русской национальной поэзии. Его поэзия гениальна и потому, что она как бы плод мощного, всенационального, коллективного усилия. Жуковский, конечно, мог предъявить права авторства на одну из самых изумительных формул русской поэзии, которую мы знаем как пушкинскую — «гений чистой красоты»: ведь, создав ее, он дважды до Пушкина — в стихах «Лалла Рук» и «Я музу юную, бывало» — ею воспользовался. «Без Жуковского мы не имели бы Пушкина»,— сказал Белинский[2]. «...Не Пушкин, а Жуковский первый на Руси выговорил жалобы человека на жизнь»[3]. Да разве только это?!

Ведь именно Жуковский поначалу лидировал (да простится такая терминология), выведя Пушкина на истинно марафонскую поэтическую дистанцию — создание «Руслана и Людмилы» — своим «Владимиром», снабдив юношу замыслом поэмы, темой, общим строем стиха и, наконец, увенчав завершение: «Победителю-ученику — от побежденного учителя». Но он уже готовил не только Пушкина, а совершенно по-пушкински готовил и послепушкинскую поэзию. Давно отмечены и его «языковские» стихи:

Лодку вижу... где ж вожатый?
Едем!.. будь что суждено.
Паруса ее крылаты,
И весло оживлено.

И его стихи, которые трудно не назвать стихами Некрасова:

Были и лето и осень дождливы;
Были потоплены пажити нивы;
Хлеб на полях не созрел и пропал;
Сделался голод; народ умирал.

А вот еще:

Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья,
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена,—
Стирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим названье дать,
И обессиленно безмолвствует искусство?

Конечно, это Тютчев — в Жуковском.

Недаром Белинский отметил: «...странное дело!— Наш русский певец тихой скорби и унылого страдания обрел в душе своей крепкое и могучее слово для выражения страшных, подземных мук отчаяния, начертанных молниеносною кистию титанического поэта Англии! «Шильонский узник» Байрона передан Жуковским на русский язык стихами, отзывающимися в сердце, как удар топора, отделяющий от туловища невинно осужденную голову... Здесь в первый раз крепость и мощь русского языка явилась в колоссальном виде, и до Лермонтова более не являлась. Каждый стих в переводе «Шильонского узника» дышит страшною энергией, и надо совершенно потеряться, чтоб выписать лучшее из этого перевода, где каждая страница есть равно лучшая. Но мы напомним здесь нашим читателям только эту ужасную картину душевного ада, в сравнении с которым ад самого Данте кажется каким-то раем:

Но что потом сбылось со мной,
Не помню... свет казался тьмой,
Тьма светом; воздух исчезал;
В оцепенении стоял
Без памяти, без бытия
Меж камней хладным камнем я;
И виделось, как в темном сне,
Все бледным, темным, тусклым мне;
Все в смутную слилося тень;
То не было ни ночь, ни день,
Ни тяжкий свет тюрьмы моей,
Столь ненавистной для очей:

То было тьма без темноты;
То было бездна пустоты
Без протяженья и границ;
То были образы без лиц,
То страшный мир какой-то был,
Без неба, света и светил,
Без времени, без дней и лет,
Без промысла, без благ и бед,
Ни жизнь, ни смерть — как сон гробов,
Как океан без берегов,
Задавленный тяжелой мглой.
Недвижный, темный и немой»[4].

Пожалуй, и у Лермонтова, во всяком случае в «Мцыри», крепость и мощь русского языка не явились в таком колоссальном виде. Но если видеть в Жуковском не просто «певца тихой скорби и унылого страдания», а поэта, прорывающегося к той роли, которую в полном виде сыграет лишь Пушкин, то дело не покажется таким уж странным.

И все же такие пушкинские и послепушкинские замыслы и темы, образы и строчки, чтобы увидеть их и им удивиться у Жуковского, нужно выделить, подчеркнуть. Они как бы стушевываются перед общим строем его поэзии, единым ее тоном, ее, если воспользоваться старым словом, «пафосом», с которым Жуковский и вошел в новую русскую литературу, которым она прежде всего ему обязана и без которого она как важнейшая сторона духовной жизни русского общества просто не могла бы существовать.

Литературоведение до сих пор не успокоилось в подыскивании Жуковскому соответствующих квалификаций: сентиментализм, предромантизм, романтизм. Все они имеют свой академический смысл, со старанием историко-литературно обосновываются. Но при всем том, может быть, следует вернуться к тому главному, что обнажил когда-то в статье о Жуковском великий Белинский: «Романтизм — принадлежность не одного только искусства, не одной только поэзии: его источник в том, в чем источник и искусства и поэзии,— в жизни... В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»[5]. В русскую литературу Жуковский внес самоё духовное, «первое пробуждение духа, сознавшего себя духом»[6], по словам критика. Жуковскому русская литература обязана приобщением к идеализму (не о философии речь) как миру высоких и высочайших идеалов. «Горе тому,— сказал Белинский как раз в связи с Жуковским,— кому не мила была мысль о смерти, кто не

любил, чтобы только любить, чья любовь к женщине не была только грустью, только молитвою. Да, горе ему: он никогда не будет человеком»[7].

Но для того, чтобы в таком качестве и с такой полнотой выразиться и утвердиться, этот романтизм должен был предстать во всей односторонности, во всепоглощенности собою и в абсолютности. Недаром Белинский заметил, что Жуковский не был только переводчиком Шиллера, Соути или Гебеля, но переводчиком — романтизма. В этом смысле Жуковский, может быть, самый последовательный и единственный в своем роде романтик в целом мире, самый великий в нем идеалист, отрешавшийся во имя такого романтизма и идеализма даже от народного, социального, национального.

Тем не менее Гоголь называет Жуковского именно нашей замечательнейшей оригинальностью. Да, Жуковский мог взрасти только на русской почве определенного времени, отсюда вся его сила; замечательный русский поэт, сын пленной турчанки, видимо, понимал это не меньше гениального русского поэта, не очень дальнего потомка африканского выходца.

Жуковский — оригинальнейший русский поэт? Опять-таки не странно ли это звучит в приложении к человеку, почти исключительно переводившему? «Переводчик,— писал Гоголь,— теряет собственную личность, но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Пробежав оглавление стихотворений его, видишь: одно взято из Шиллера, другое из Уланда, третье у Вальтер Скотта, четвертое у Байрона, и все — вернейший сколок, слово в слово, личность каждого поэта удержана, негде было и высунуться самому переводчику; но когда прочтешь несколько стихотворений вдруг и спросишь себя: чьи стихотворения читал?— не предстанет глазам твоим ни Шиллер, ни Уланд, ни Вальтер Скотт, но поэт, от них всех отдельный... Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность — это загадка, но она так и видится всем»[8]. Загадка! Это очень похоже на формулу, которой определил Пушкина Достоевский. Он указал и на пути вероятных разгадок: на способность «всемирной отзывчивости» Пушкина: «...и эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности он именно разделяет с народом нашим»[9]. Речь у Достоевского не только об умении передать своеобразие чужого, но о способности выразить лучшие, идеальные начала его, воплотить «гений чужого народа, дух его, всю затаенную глу-

бину этого духа и всю тоску его призвания». Все это Достоевский — о Пушкине. Еще одна цитата: «Появление такого поэта могло произойти только среди русского народа, в котором так силен гений восприимчивости, данный ему, может быть, на то, чтобы оправить в лучшую оправу все, что не оценено, не возделано и пренебрежено другими народами»[10]. А это уже не о Пушкине — Достоевский, но о Жуковском — Гоголь. Потому, как свидетельствовал Гоголь же, и совершались такие чудесные превращения для изучавших русский иностранцев: переводы Жуковского вдруг начинали им казаться оригиналами, а оригиналы, с которых делались эти переводы,— копиями. Пушкинская «всемирная отзывчивость», пушкинский эстетический универсализм проявился уже у Жуковского, правда, только в сфере романтического идеализма.

Но в романтизме Жуковского — и здесь тоже, наверное, лежит одна из причин его могучего влияния на умы и сердца — сказалась еще замечательная особенность, прямо роднящая его с явлением, вроде бы ему прямо противоположным,— декабризмом. Даже прямо этот декабризм готовящая. Жуковский первый в новой русской литературе при всей вроде бы чуждости его поэзии заботам житейским и жизненным прямо связал поэзию и жизнь: живи, как пишешь, пиши, как живешь. Это определило многое в его жизни и придало совершенно особый характер его поэзии. «До Жуковского на Руси никто и не подозревал, что жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и что произведения поэта могли быть вместе и лучшею его биографией»[11] (Белинский). Сама биография поэта воплощала поэтические произведения, претворяла их в жизнь, повторяла их, им сопутствовала или их предупреждала: прежде всего — следование безусловному нравственному императиву, нашедшему такое яркое выражение в самоотверженной любви поэта к замечательной русской женщине Маше Протасовой.

Давно и привычно романтизм Жуковского называют «пассивным», а романтизм декабристов — «активным». Решусь сказать, что и в том и в другом случае мы имеем дело с активным, может быть, единственным в своем роде по активности и по действенности романтизмом. Дело не в разности, так сказать, общественно-политических программ. В том, как должны быть связаны поэзия и жизнь, будущие декабристы и Жуковский разошлись довольно рано, но сам принцип связи «слова» и «дела» объединил их еще раньше.

Как известно, уже общая преамбула Устава декабристского Союза Благоденствия объявляла: «Горестно излагать пороки, нас обуявшие. Когда зло очевидно и усиление оного ощутительно, тогда жалобные восклицания бесплодны и удел слабых, тогда деятельное злу противоборствие есть необходимая для каждого гражданина обязанность... господствующему злу противоборствовать можно не иначе как отстранением личных выгод и совокуплением общих сил добродетели против порока...»[12] Недаром в декабристской «Зеленой книге» раздел «Слово» следовал прямо за разделом «Личный пример».

Жуковский точно понял суть дела, когда отозвался на устав, с которым не случайно ознакомил именно его Трубецкой: «Устав заключает в себе мысль такую благодетельную и такую высокую, что для выполнения ее требуется много добродетели со стороны лиц, которые берут на себя ее исполнение и... он счастливым почел бы себя, если бы мог убедиться, что в состоянии выполнить требования этого устава, но... к несчастью, не чувствует в себе достаточной к тому силы»[13].

Но дело не только в личной неспособности соответствовать идеалу такой добродетели — дело в том, что сам этот уже общественный идеал был у Жуковского другим. Безусловный консерватор и преданный монархист (кстати сказать, автор гимна «Боже, царя храни!»), Жуковский ни до декабрьского восстания, ни после него ничуть не разделял планов, взглядов и настроений декабристов. Личная судьба все это тоже вполне подтверждала: чтец и придворный учитель русского языка и русской литературы великой княгини, жены будущего царя Николая I, затем наставник-воспитатель великого князя, будущего царя Александра II.

Из савана оделся он в ливрею,
На пудру променял лавровый свой венец,
С указкой втерся во дворец,—

прокомментировал декабрист А. Бестужев начало такого пути. «Добродетели» Жуковского сравнительно с провозглашавшимся Уставом Союза Благоденствия были иными. Тем не менее нравственному принципу личной честности, мужества, благородства, достоинства, по слову поэта, «святейшего из званий» — человека — Жуковский следовал неукоснительно во всяком положении и в любое время. И здесь уже можно говорить о добродетелях, снимая всякие кавычки. Что опять-таки русская поэзия уже устами

П. Вяземского должна была честно засвидетельствовать:

Жуковский во дворце был отроком Белёза,
Он веру, и мечты, и кротость сохранил,
И девственной души он ни лукавством слова,
Ни тенью трусости, дитя, не пристыдил.

И здесь следует сказать, как много отнюдь не придворная русская поэзия обязана оказавшемуся при дворе русскому поэту. Не будем наивничать, думая, что жестокая политика режима хоть как-то хлопотами Жуковского могла быть смягчена в принципе. Позднее И. Киреевский справедливо писал: «...в Карамзине и Жуковском покойный император любил человека, и это делает честь его сердцу, но не имеет никакого отношения к покровительству словесности... Хвалить его именно за покровительство и сочувствие к просвещению и словесности — то же, что хвалить Сократа за правильный профиль»[14].

Конечно, русское сознание и русская литература в целом, надо полагать, прошли бы своим безусловным историческим путем, но все ли бы совершилось так, как совершилось, если бы Пушкина сослали в Соловки, а не отправили на юг под крыло Инзова (главным образом стараниями Жуковского), если бы Баратынский не был наконец вызволен из солдатчины (во многом хлопотами Жуковского), если бы Тараса Шевченко не выкупили из крепостного рабства (прежде всего усилиями Жуковского), если бы Гоголь не получил возможности — материальной — работать над своими «Мертвыми душами» (ходатайствами Жуковского), если бы Жуковский впору не защитил Вяземского, не заступился за Герцена, не помог Кольцову...

И когда наследник просил своего грозного родителя о смягчении участи декабристов, то за этим явно видна «указка» его «втершегося во дворец» воспитателя. Конечно, Жуковский не во всем и не всегда здесь преуспел. Так, его предстательства за приговоренного заочно к смертной казни Николая Тургенева (тот находился во время декабрьского восстания за границей) были безуспешны. И Тургеневу пришлось долго жить в Англии, где, кстати, этот государственный преступник подбирал по просьбе Жуковского английские книги для его воспитанника, то есть будущего царя.

Безусловно и неизменно осуждая декабризм, столь же безусловно и столь же неизменно Жуковский, навлекая на себя гнев царя, защищал декабристов.

Выговаривая друзьям за равнодушие к судьбе одного из

литераторов, Жуковский писал: «На что же нам толковать о добре, об общей пользе, о хороших, возвышающих душу стихах? Ни на то, ни на другое не имеем права, если способны быть столь беспечными, когда дело идет о судьбе, может быть, о жизни... человека, который нам себя вверяет»[15].

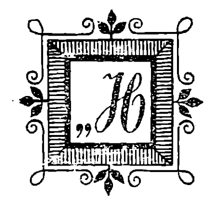
Потому-то декабрист Ф. Глинка обращается к нему как к «доброму гению», декабрист фон Бригген, посвящая Жуковскому свой труд, называет его «другом человечества», а декабрист Кюхельбекер пишет: «Благородный, единственный Василий Андреевич! Я знавал людей с талантом, людей с гением, но бог свидетель: никто не убедил меня так живо в истине, высказанной вами же, что поэзия есть добродетель»[16].

Поэзия и жизнь — одно — этот принцип в новой русской поэзии первым высказал Жуковский, и Жуковский же первый последовательно воплотил его в жизнь. Он будет поразному восприниматься в разное время и поэтами разных общественных лагерей и литературных направлений, но не забудем, что сам этот принцип: «поэзия и жизнь — одно» — впервые и навсегда взволновал нашу литературу именно от него, от Василия Андреевича Жуковского.

1983



Иван Александрович Хлестаков и другие



„Нельзя судить о пьесе, не видя ее на сцене»[1],— сказал А. П. Чехов. При всей вроде бы справедливости этого замечания, прежде всего применительно к театру самого Чехова, оно отнюдь не бесспорно: в частности, когда речь идет о русской драматургии начала прошлого века. Судьба этой драматургии особенно показательна именно в ее отношении к сцене. Создается тип драмы, которая, будучи блестящим образом сделана в качестве театрального с поразительно выверенной сценической композицией произведения, в то же время в такой сцене как бы и не нуждается, живет безотносительно к ней. Вспомним «Горе от ума».

«Много ли,— вопрошал в связи с грибоедовской комедией критик Ксенофонт Полевой,— отыщете примеров,— чтобы сочинение, листов в двенадцать печатных, было переписываемо тысячи раз, ибо где и у кого нет рукописного «Горя от ума»?» Бывал ли у нас пример еще более разительный, чтобы рукописное сочинение сделалось достоянием словесности, чтобы о нем судили как о сочинении, известном всякому, знали его наизусть, приводили в пример, ссылались на него, и только в отношении к нему не имели надобности в изобретении Гуттенберговом? Этот случай, почти единственный у нас, есть одна из самых красноречивых похвал «Горю от ума»[2].

Действительно, пример исключительный: драма, которая живет, не нуждаясь не только в сцене, но и в типографском станке.

К 1833 году, когда К. Полевой писал свою статью, комедия Грибоедова была случаем почти единственным. В 1836 году произошел другой «случай», тоже в своем роде

единственный. Правда, эта драма была и поставлена, и напечатана — «Ревизор». Но и ее отношение к сцене оказалось своеобразным с самого же начала. Еще в 1832 году Гоголь писал Погодину: «Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела». Но, видимо, со временем Гоголь вполне ощутил особую природу своей пьесы, когда в 1842 году предпослал ей эпиграф («На зеркало неча пенять, коли рожа крива»), явно рассчитанный уже не на сцену, а на книгу, не на зрителя, а на читателя. Да и отношения зрителя, по крайней мере русского, к пьесе Гоголя всегда будут особыми.

Нужно иметь в виду, что все традиционные ухищрения в виде динамичного действия, неожиданных его ходов, ударных реплик и т. п. как бы отпадают в зале, где все знают не только «содержание» комедии, но и буквально чуть ли не каждое слово, да и знают в совершенно особом качестве — пословиц, поговорок и афоризмов, давно, как и в случае с «Горем от ума», перешедших в самый быт. Тем не менее, конечно, новые и новые театральные приступы и попытки одолений естественны и неизбежны.

Как известно, Гоголь был потрясен тем, что он счел почти провалом своей пьесы; но, кажется, здесь не все можно объяснить слабостью режиссуры, не слишком удачным подбором артистов. Разница литературного, так сказать, материала и сценического воплощения прежде всех бросилась в глаза самому Гоголю: «Главная роль пропала, так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался... чем-то вроде шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров». Между тем тот же Дюр был талантливым актером, а не просто водевильным шалуном. И когда возникла угроза, что Хлестакова будет играть не Дюр, сам Гоголь огорчился: «...директор Гедеонов вздумал, как слышу я, отдать главные роли другим персонажам после четырех представлений ее, будучи подвинут какой-то мелочной личной ненавистью к некоторым главным актерам в моей пьесе, как то: к Сосницкому и Дюру.— Мочи нет». Не более ли Дюра — Хлестакова «виноват» здесь сам гоголевский Хлестаков, то есть сама пьеса? Не перекрывает ли внутренний потенциал ее все мыслимые возможности, которые мог и может пока представить театр или подобные ему искусства? Мы знаем немало примеров того, как иной раз произведение, литературно даже почти ничтожное, становясь зрелищем, превращалось за счет блестящей режиссуры, богатой

актерской игры и т. п. в событие. Были примеры, когда драма-литература находила как бы равное себе решение в драме-театре. Уже в XIX веке появились сомнения в том, что какой-нибудь, пусть самый гениальный, актер способен воплотить с достаточной полнотой образ Хлестакова. Сам Гоголь после первых представлений понял, что нужен актер особого таланта: «Неужели он (Хлестаков.— *Н. С.*) просто бледное лицо, а я, в порыве минутно-горделивого расположения, думал, что когда-нибудь актер обширного таланта возблагодарит меня за совокупление в одном лице толиких разнородных движений, дающих ему возможность вдруг показать все разнообразные стороны своего таланта». Судя по всему, усилия выдающихся актеров были как раз направлены на уяснение многосторонности гоголевского героя. Так, театроведы свидетельствуют, что Э. Гарин стремился играть хамелеона, последовательно представляя в разных сценах то шулера, то петербургского чиновника, то ловеласа, то столичного поэта.

Обширность таланта... разнообразие его... всеобщий характер этого разнообразия и этой разнородности... В чем здесь дело? Сложность, очевидно, заключается не столько в том, чтобы понять суть хлестаковщины, сколько в том, чтобы ощутить, уловить ее обширный, разнообразный, всеобъемлющий характер. Столь многое этот образ в себе свел, такая сила художественного обобщения в нем заключена, что, с одной стороны, любому актеру здесь обеспечен больший или меньший неуспех, а сама пьеса обречена на некое в своем литературном одиночестве вдовство. Во всяком случае, кажется, история сценических воплощений «Ревизора» (впрочем, как и «Горя от ума»), в отличие от пьес Островского или Чехова, говорит об этом. Ведь каждое, внешне подчас непритязательное слово Ивана Александровича Хлестакова — это особый мир, космос или, как минимум, целая сфера жизни, сторона бытия. Давно замечено уже, что, скажем, фраза: «Это ничего! Для любви нет различия; и Карамзин сказал: «Законы осуждают»; Мы удалимся под сень струй...» — не просто пошлость, но заключенная в пошлость и уничтожаемая в пошлости и пошлостью великая эпоха культуры: и порывы человеческого духа zurïck zur Natur, и английский сенсуализм, и уроки руссоизма, и живопись Ватто, и русский карамзинизм. «С Пушкиным на дружеской ноге» — это клеймо, положенное на колоссальное количество мемуарной литературы, которую посвящают не великие мира сего великим и пошлость которой часто

определяется уже даже простым ее обилием. Недаром Гончаров писал: «Каждая фраза Гоголя так же типична и так же заключает в себе свою особую комедию, независимо от общей фабулы, как и каждый грибоедовский стих».

Стоит, вынув из пьесы, прочитать сами по себе слова: «Скучно, брат, так жить; хочешь, наконец, пищи для души. Вижу: точно нужно чем-нибудь высоким заняться», чтобы легко представить их возможность в бесчисленных — литературных и нелитературных — дневниках «лишних людей», и высоких романтиков, и всех — порывающихся к «высокому» и неудовлетворенных. Но стоит, снова заключив их в контекст, возвратить автору — Ивану Александровичу Хлестакову, чтобы уже увидеть возможность хлестаковского начала и у людей, казалось бы, бог знает как далеких от нашего героя.

Немало поясняет в образе Хлестакова и отношение к нему автора. Писатель признался однажды, что бог дал ему многостороннюю природу. Не потому ли оказался он способен на создание и Хлестакова, способен, если воспользоваться собственным словом Гоголя, извлечь его из своей души.

В начале 30-х годов на волне первого и все растущего успеха он писал из Петербурга маменьке, как «испанский посланник, большой чудак и погодопредвещатель, уверяет, что такой непостоянной и мерзкой зимы, какова будет теперь, еще никогда не бывало...» И. Золотусский в своей книге о Гоголе обратил внимание на то, что «это звучит так, как будто он знаком с этим испанским посланником уже не один год и видится с ним чуть ли не ежедневно». Со своей стороны, заметим: не здесь ли лежит зерно знаменитого пассажа с посланниками, который позднее появится в «Ревизоре»: «Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я»?

В 1846 году Гоголь издал книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», в которой он видел одно из самых ответственных и важных в своей учительности дел. Сложная эта книга вызвала взрыв страстей, одобрений и негодований. Одно из самых сокрушительных обвинений, как известно, обрушил Белинский. Гоголь защищался и тогда, и позднее. Тем не менее учиненный им строгий самосуд сразу заставил вспомнить Ивана Александровича Хлестакова: «Я должен Вам признаться,— написал он в апреле 1847 года А. О. Россету,— что доныне горю от стыда, вспоминая, как

заносчиво выразился во многих местах, почти à la Хлестаков». Вероятно, этот образ неотвязно стоял перед Гоголем, потому что и в письме Жуковскому тогда же и по тому же поводу он напишет: «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым, что не имею духу заглянуть в нее... Право, есть во мне что-то хлестаковское». Это — автор.

Поражающая, как говорится, типичность образов Гоголя была усвоена сразу. «Не все ли мы,— писал Герцен,— после юности, так или иначе ведем одну из жизней гоголевских героев? Один остается при маниловской тупой мечтательности, другой буйствует á la Nosdreff, третий Плюшкин и пр.»[3] *Одну* из жизней гоголевских героев... Действительно, Плюшкин или Ноздрев, люди определенного, так сказать, класса, слоя, при широчайшей типичности самим этим типом локализованы, в нем заключены. В том смысле, что, скажем, Ноздрев есть Ноздрев, а Плюшкин — Плюшкин. Ноздрев как концентрация ноздревщины от Плюшкина отъединен. Манилов отнюдь не повторится в Собакевиче. Хлестаков же — не столько тип, сколько явление, действительно, как сказал Гоголь, фантасмагорическое, всепроникающее, всюду могущее возникнуть, в каждом имеющее проявиться. Кто еще даже из гоголевских героев мог бы позволить себе то, что воскликнул Хлестаков: «Я везде, везде»? Но именно такая непрямая характерность Хлестакова, видимо, помешала поначалу даже Белинскому увидеть в нем характер и тем более понять его как главного героя комедии: «Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным его лицом. Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом и притом не самим собою, а ревизором... Герой комедии — городничий...»[4]. Но ведь быть не самим собою для Хлестакова и значит быть самим собою.

«...Надумалось во мне,— напишет Белинский Гоголю через два года,— много нового с тех пор, как в 1840 г. в последний раз врал я о Ваших повестях и «Ревизоре». Теперь я понял, почему Вы Хлестакова считаете героем Вашей комедии, и понял, что он точно герой ее»[5]. А еще через несколько лет уже в статье Белинский пояснит: «Многие ли из нас, положа руку на сердце, могут сказать, что им не случалось быть Хлестаковыми, кому целые года своей жизни (особенно молодости), кому хоть один день, один вечер, одну минуту?»[6] Это — критик.

А теперь отрывок из одной беседы, опубликованный несколько лет назад: «Я вот много думал о «Ревизоре», давно

хочу сыграть Хлестакова. И знаешь, когда он начал мне даваться в руки, что послужило последним толчком? Был какой-то прием, я оказался в компании иностранцев, видевших наши спектакли. Они стали говорить мне комплименты,— видимо, и искренне, и просто из вежливости, но только я почувствовал вдруг, что меня, как я есть, для их восприятия, для того, каким они меня хотят видеть, не хватает. И, помимо воли, я сам начал прилагать усилия к тому, чтобы казаться интеллигентнее, умнее, талантливее, прогрессивнее и т. д. Я заметил в себе эту метаморфозу, она все время задевала, возвращала к себе, а вскоре я понял вдруг: ведь про это же надо играть Хлестакова! Играть, доведя до абсурда свойство, в большей или меньшей степени многим из нас присущее,— свойство приспосабливать себя к чьим-то мнениям, суждениям, пожеланиям, хорошим или дурным, делать себя кому-то на потребу. Я, пойми, не о шкурном приспособленчестве говорю, а о невольном изменении себя без внутренней необходимости, ради чего-то такого, что в тебе кому-то хотелось бы видеть. Хотя есть, конечно, грань, за которой и к элементарному приспособленчеству можно прийти. Разумеется, кто-то другой и увидит, и сыграет Хлестакова по-другому, но для меня именно здесь наступил момент соотнесения себя с жизнью, изображенной писателем»[7]. Это — актер.

Любопытно, что актер (корреспондент газеты беседовал с Олегом Табаковым) говорит действительно не о приспособленчестве, а о бескорыстном желании выглядеть, да и выглядеть-то вроде бы лучше, чем есть, но все-таки — выглядеть: «...интеллигентнее, умнее, талантливее, прогрессивнее...» И заключает: «Такой поворот характера представляется мне важным, имеющим отношение к жизни сегодняшних людей, художественной интеллигенции, в частности».

Вообще Хлестаков — это и эскадроны галопирующих прогрессистов. Он прогрессист, так как он есть явление, лишенное корней, легкое и беспрерывно устремляющееся вперед и выше, своеобразный, но непременный нарост на прогрессе, на всяком движении. Потому у него непосредственно за жалобой на «грязные трактиры» и вылетает — «мрак невежества».

Правда, может быть, стоит все же усомниться в необходимости играть Хлестакова, «доведя до абсурда свойство, в большей или меньшей степени многим из нас присущее». Любопытно, что такой исполнитель, как И. Ильинский, пре-

дупреждает как раз об опасности «абсурдов» и «заострений»[8]. Дело в том, что гоголевские образы уже заключают в себе всю необходимую меру такого «заострения» (вспомним хотя бы знаменитых «тридцать пять тысяч одних курьеров»), и вряд ли следует идти дальше по этому пути, соревнуясь здесь с Гоголем и игнорируя гоголевское же пожелание правды (даже бытовой) и реальной достоверности. Во всяком случае, Гоголь более всего боялся такого доведения до абсурда, до карикатурности. «Вышла именно карикатура»,— сокрушался он в связи с исполнением ролей Бобчинского и Добчинского. («Эти два человечка в существе своем довольно опрятные, толстенькие, с прилично-приглаженными волосами».) «Вообще костюмировка большей части пьесы была бессовестно плоха и бессовестно карикатурна». А пуще всего боялся Гоголь — карикатуры Хлестакова: «Конечно, несравненно легче карикатурить старых чиновников с потертыми воротниками, но схватить те черты, которые довольно благовидны и не выходят острыми углами из обыкновенного светского круга,— дело мастера сильного. У Хлестакова ничего не должно быть означено резко».

Сложность дела, повторю, заключается не в том, чтобы уловить хлестаковщину и понять, что это такое, а в том, чтобы понять и представить всеобщий характер ее: «Словом, это лицо должно быть тип многого, разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадается в натуре. Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет признаться; он любит даже и посмеяться над этим фактом, но только, конечно, в коже другого, а не в собственной». А между тем: «И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни,— дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он». «Я везде, везде»,— кричит Хлестаков. Хлестаков «везде» и в самой пьесе. Героев ее стягивает не только общее отношение к Хлестакову, но и сама хлестаковщина. Она — качество, которое объединяет почти всех лиц пьесы, казалось бы, друг другу далеких.

Продолжая перечень Гоголя, можно было бы сказать, что уже в самой комедии и умный опытный городничий окажется иногда Хлестаковым, и его жена — провинциальная

кокетка — окажется иногда Хлестаковым, и уездный судья, прочитавший несколько книг и потому вольнодумствующий, окажется подчас Хлестаковым. Все они, будучи характерами разными, хоть на минуту, хоть на несколько минут вдруг обернутся чистым Иваном Александровичем. «Чистым» — потому что и в ситуациях, не осложненных ну никакой корыстью, даже подчас наедине с собой.

Гоголь от себя: в ремарках, предуведомлениях и пояснениях — обозначил характеры. «Городничий, уже постаревший», на службе и очень не глупый по-своему человек. Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно; довольно сурьезен; несколько даже резонер; говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно». Но вот как неожиданно срывается в хлестаковщину школенный и тертый чиновник: «Ведь почему хочется быть генералом?— потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед» (это уже не слишком реальная картина, от которой прямой путь к тридцати пяти тысячам курьеров): «Лошадей!» И там на станциях никому не дадут, все дожидаются: все эти титулярные, капитаны, городничие (ср.: «А там уже чиновник — этакая крыса»)... Обедаешь где-нибудь у губернатора» и т. д.

А уж Анна-то Андреевна с Иваном Александровичем и прямо дудят в одну дуду: «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице (ср.: «У меня дом первый в Петербурге») и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза».

О судье же Гоголь писал: «Он занят собой и умом своим, и безбожник, только потому, что на этом поприще есть простор ему выказать себя... Это самоуслажденье должно выражаться на лице актера» (ср. Гоголь же о Хлестакове: «Хлестаков... лжет с чувством; в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого»).

А вот как хлестаковство того же судьи предстает в пьесе:

Городничий:... О, я знаю вас: вы, если начнете говорить о сотворении мира, просто волосы дыбом поднимаются.

Аммос Федорович: Да ведь сам собою дошел, собственным умом.

И в другом месте:

Артемий Филиппович: Да, Аммос Федорович, кроме вас, некому. У вас что ни слово, то Цицерон с языка слетел.

Аммос Федорович: Что вы! что вы: Цицерон! Смотрите,

что выдумали! Что иной раз увлечешься, говоря о домашней своре или гончей ищейке...

Все *(пристают к нему)*: Нет, вы не только о собаках, вы и о столпотворении...

Вольтерьянец и философ Ляпкин-Тяпкин, конечно, вполне стоит приятельствующего с Пушкиным литератора Хлестакова, а в слушателях, видевших в уездном судье Цицерона, без труда можно было найти читателей, готовых предпочесть хлестаковского «Юрия Милославского» «Юрию Милославскому» Загоскина.

Но вот уж тип, Хлестакову обычно противополагаемый и, казалось бы, ему впрямь противоположный — Осип. «Слуга таков,— пояснил сам Гоголь,— как обыкновенно бывают слуги несколько пожилых лет. Говорит сурьезно, смотрит несколько вниз, резонер и любит самому себе читать нравоучения для своего барина». Ан и этот резонер развернулся: «...конечно, если пойдет на правду, так житье в Питере лучше всего (ср.: «Ну, конечно, кто же сравнит с Петербургом! Эх, Петербург!.. что за жизнь, право!» ...пойдешь на Щукин — купцы тебе кричат: «Почтенный!»; на перевозе в лодке с чиновником сядешь (ср.: «Начальник отделения со мной на дружеской ноге... И сторож летит еще на лестнице за мною со щеткою: «Позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу»), старуха офицерша забредет (ср.: «После уж офицер, который мне очень знаком, говорит мне»), ...горничная иной раз заглянет такая... фу, фу, фу! (ср.: «К дочечке какой-нибудь хорошенькой подойдешь: «Сударыня, как я...»), галантерейное, черт возьми, обхождение!»

Наверное, только по степени (и то очень относительно) «галантерейности» можно отделить здесь одного Хлестакова от другого. Как известно, Гоголь, создавая «Ревизора», ставил прямые учительные цели, и самая учительность гоголевской комедии, очевидно, более всего связывалась для него с образом Хлестакова. Потому-то он так испугался карикатуры и водевильности у Дюра. Кажется, справедливо давнее наблюдение В. И. Шенрока: Гоголь в редакции 1842 года убрал из комедии то (например, жест Хлестакова, хватающего при первой встрече с городничим бутылку), что могло провоцировать исполнителя роли и что, возможно, провоцировало Дюра на такую водевильность и карикатуру. Карикатура помогает уйти от указующего перста, обращенного на каждого. «Он добр, он честен, этот смех,— написал Гоголь о своем смехе.— Он дан именно на то, чтобы уметь

посмеяться над собою, а не над другими. И в ком уж нет духа посмеяться над собственными недостатками своими, лучше тому век не смеяться!..» Кажется, подлинное значение образа Хлестакова для самого автора все вырастало и вырастало, обретая, наконец, в «Развязке «Ревизора» значение уже всеобъемлющего символа. «Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть». А Хлестаков? «Хлестаков — ветреная, светская совесть, продажная, обманчивая совесть... С Хлестаковым под руку ничего не увидишь в душевном городе нашем...» «Не с Хлестаковым, но с настоящим ревизором оглянем себя...» «Все отыщешь в себе, если только опуститься в свою душу не с Хлестаковым, но — с настоящим и неподкупным ревизором».

Из этого, конечно, не следует, что нужно отвлекаться, как то, отчасти, случилось с поздним Гоголем, от собственно социального смысла этого и других героев комедии. Недаром много позднее Достоевский занес в записную книжку: «О, и Гоголь думал, что понятия зависят от людей (кара грядущего закона), но с самого появления «Ревизора» всем хотя и смутно, но как-то сказалось, что беда тут не от людей, не от единиц, что добродетельный городничий вместо Сквозника ничего не изменит. Мало того, и не может быть добродетельного Сквозника»[9]. Любопытно, однако, что, видимо, не случайно из всех героев комедии так универсализировался в сознании Гоголя именно Хлестаков.

Испытание на Хлестакова и на хлестаковщину в известном смысле главное испытание, которое несла комедия «людям, которых свет не называет пустыми... пусть всякий отыщет частицу себя в этой роли и в то же время осмотрится вокруг без боязни и страха, чтобы не указал на него кто-нибудь пальцем и не назвал бы его по имени». «Порядочный человек,— писал Белинский как раз в связи с образом Хлестакова и почти в унисон Гоголю,— не тем отличается от пошлого, чтобы он был вовсе чужд всякой пошлости, а тем, что видит и знает, что́ в нем есть пошлого, тогда как пошлый человек и не подозревает этого в отношении к себе...»[10]

«Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут делался или делается Хлестаковым»,— еще раз повторим слова, которыми Гоголь резюмировал абсолютную природу созданного им образа.

Не-Хлестаковы не тем отличаются от Хлестаковых — перефразируем, вернее, персонифицируем слова великого

критика,— чтобы они были вовсе чужды хлестаковщине, а тем, что видят и знают, что в них есть хлестаковского, тогда как Хлестаковы и не подозревают этого в отношении к себе.

Всякий хоть на минуту или на несколько минут становился или станет Иваном Александровичем Хлестаковым. Но останется им только тот, кто этого не подозревает в отношении к себе. Кажется, таков один из смыслов, если не главный смысл знаменитого образа гоголевской комедии.

1984



Comme il faut русской критики

(А. В. Дружинин)



Дружинина можно назвать литератором в самом обширном значении этого слова. Он был прозаиком, который писал романы, рассказы и повести, драматургом — создателем пьес, печатавшихся в «Современнике», поэтом, во всяком случае, автором стихов. А еще фельетонистом и редактором, переводчиком и мемуаристом.

В середине прошлого века большая, даже бо́льшая часть литературного наследия Дружинина была собрана и представлена в восьмитомном собрании его сочинений довольно известным издателем Н. В. Гербелем. Седьмой том, один из самых, даже при некоторых сокращениях сравнительно с журнальными публикациями, объемистых, заключил литературную критику.

Да, более всего и прежде всего Дружинин был литературным критиком, и, кстати сказать, некоторые интересные самоновейшие работы о русской литературе прошлого, пожалуй, могли бы содержать большее количество ссылок на Дружинина и хотя бы тем засвидетельствовать, что этот забытый, как назвал его еще в конце прошлого века профессор С. А. Венгеров, талант забыт не совсем и не всеми. «И если до сих пор,— заявил тот же Венгеров, подробно рассматривая разные стороны писательской деятельности Дружинина,— мои старания сводились к тому, чтобы доказать отсутствие прав Дружинина на внимание потомства, то по отношению к 7-ому тому я первый готов провозгласить, что он несправедливо забыт. Да, целых семь томов собрания сочинений Дружинина могут спокойно продолжать лежать на полках букинистов, в особенности том с фельетонами Чернокнижникова... Но седьмой том должен быть у вся-

кого мало-мальски интересующегося русскою литературою.

Уже по одному тому достоин седьмой том пристального внимания, что он обстоятельно трактует о самых выдающихся явлениях новейшей литературы. Тут имеются большие статьи о Пушкине, Фете, Щербине, Полежаеве, Майкове, Гончарове, Тургеневе, Писемском, Островском, Щедрине, Льве Толстом, Белинском и более мелкие о Козлове, Веневитинове, Растопчиной, Полонском, Никитине, Губере, Давыдове, Марко-Вовчке. А мимоходом в излюбленной русскою критикою всех направлений форме отступлений Дружинин едва ли оставил без рассмотрения хотя бы одно сколько-нибудь крупное явление русской литературы»[1].

Однако критический талант Дружинина нельзя понять вне общего литературного облика его. Дружинин был «честным рыцарем» литературы — так называли его современники, даже из числа противников. И если рыцарство это прежде всего служение, то дружининское служение литературе было истовым, истинно подвижническим и самоотверженным.

Сразу после смерти Дружинина в посвященном ему некрологе Некрасов засвидетельствовал: «Дружинин обладал между прочим удивительной силой воли и замечательным характером. Услыхав о затруднении к появлению в свет статьи, только что оконченной, он тотчас же принимался писать другую. Если и эту постигала та же участь, то он, не разгибая спины, начинал и оканчивал третью»[2]. Недаром сам Дружинин настоятельно и многократно писал в своих статьях о таком труде: «Давно пора перестать нам глумиться над идеею умственного труда и превозносить выше меры беззаботную, ленивую деятельность»[3]. Может быть, потому же он одним из первых наших критиков с такой силой ощутил в Пушкине великого труженика, писателя, «которого начитанность и трудолюбие могли идти наряду с трудолюбием и начитанностью первых поэтов, когда-либо существовавших на свете»[4].

Дружинин писал в пору, завершающую общественное движение 40-х годов, писал во время реакции так называемого мрачного семилетия между 1848 и 1855 годами, когда молчали или хотя бы время от времени замолкали почти все, писал в эпоху нового общественного подъема. Писал разное и по-разному, если иметь в виду, что его писательство началось в конце 40-х годов и, по сути, закончилось только со смертью в январе 1864 года. «Ohne Hast, ohne Rast» — «без торопливости, без отдыха»: знаменитый этот, еще ге-

тевский, лозунг Дружинин не только неоднократно провозглашал, это была его программа, методичная и последовательная, изо дня в день, из года в год, из десятилетия в десятилетие.

Русская литература хорошо знает тип писателя-труженика, журналиста-пролетария, литератора-поденщика, чаще всего разночинца, иногда обедневшего дворянина. Дружинин не был ни тем, ни другим. Он родился в 1824 году в семье очень состоятельного чиновника из дворян. Почти все, условно говоря, петербургские писатели выходили из провинциальных недр России. Дружинин чуть ли не единственный петербуржец по рождению. Семья была не только чиновничья, но и чиновная: отец Дружинина занимал крупный пост заведующего почтовой частью. Вплоть до 16 лет ребенок воспитывался в родном доме, который был не только чиновным, но и чинным: отличное знание языков, как основа домашнего образования, возможно, послужило одним из толчков к становлению будущего писателя, прекрасное воспитание, точнее, воспитанность, даже благовоспитанность, во многом определили писательский облик Дружинина — человека comme il faut, тот хороший тон, тон простоты и светскости, которому Дружинин старался никогда не изменять. Речь здесь идет не просто о житейских привычках, а именно о писательской практике, не очень обычной для русской литературы, а ведь Дружинин был постоянно и теснейшими узами связан не только с литературой, но с журналистикой.

Вполне понимая, что, как и всякое сравнение, сравнение, которое я хочу развить, хромает, я все-таки на него решусь в надежде, что оно, не исчерпывая сути дела, кое-что раскрывает в этой сути, то есть в общественно-литературном облике Дружинина.

Лев Толстой, поясняя свое положение в определенную пору развития, писал в повести «Юность»: «Род человеческий можно разделить на множество отделов — на богатых и бедных, на добрых и злых, на военных и статских, на умных и глупых и т. д. и т. д. Но у каждого человека есть непременно свое любимое главное подразделение, под которое он безотносительно подводит каждое новое лицо. Мое любимое и главное подразделение людей в то время, о котором пишу, было на людей comme il faut и на comme il faut pas»[5].

В то время, когда Толстой об этом писал, у него был перед глазами тип такого человека, которому он, кстати

сказать, первому выдал на суд повесть «Юность», а именно Дружинин.

«В известную пору молодости, после многих ошибок и увлечений, каждый человек обыкновенно становится в необходимость деятельного участия в общественной жизни, избирает какую-нибудь отрасль труда и посвящает себя ей: но с человеком comme il faut это редко случается. Я знал и знаю очень, очень многих людей, старых, гордых, самоуверенных, резких в суждениях, которые на вопрос, если такой задается им на том свете: «Кто ты такой? И что там делал?» — не будут в состоянии ответить иначе как: «je fus un homme très comme il faut»*.

Эта участь ожидала меня»[6].

Эта участь — продолжим сравнение — ожидала в русской литературе Александра Васильевича Дружинина, во всяком случае, в том, что можно было назвать общественным содержанием значительной части его литературной работы на протяжении довольно долгого времени. «Первым признаком каждого хорошо воспитанного человека, a well-bred gentleman, если угодно — есть совершенная терпимость в деле наружных мелочей... Беспрестанные толки о туалете и восхищение перед хорошо повязанным галстуком так же вредят всякому порядочному человеку, как повредило бы ему, если б он, надев очень хорошие перчатки, пустился бы скакать по всему городу, упрашивая всех проходящих хоть немножко полюбоваться на его гладко обтянутую руку»[7]. Это говорит уже не юный герой Толстого в пору увлечения идеалом комильфо. Это пишет русский писатель, сотрудник «Современника», А. В. Дружинин, в пору литературной зрелости, публично (журнально), выговаривая другому автору «Современника», И. И. Панаеву, за его «Львов в провинции».

Очевидно, нет необходимости говорить, что уже изначально тип comme il faut располагается, конечно, не в демократических кругах, даже если в силу тех или иных обстоятельств он с ними имеет дело. Так было с Дружининым — сотрудником «Современника» в начале 50-х годов. И что, конечно, любое обострение общественной обстановки вело к конфликтам и здесь. Так было с уходом Дружинина из все более и более демократизировавшегося «Современника» уже в середине 50-х годов.

Но тем более любопытно, что и в этих условиях, и в по-

---

* Я был очень благовоспитанный человек *(франц.)*.

зиции явного противостояния, те же Дружинин и Чернышевский ни разу не позволили себе того, что раньше называли «личностью» и что часто наполняло тогда журнальные страницы. Сам Дружинин удовлетворенно заметил: «К чести русской критики столь юной, но уже достаточно здравомыслящей, должно присовокупить, что у нас весь антагонизм в направлении Пушкина и Гоголя, высказался весьма умеренным образом, волнуя только весьма небольшое число людей, из числа занимающихся литературой, и ни разу не высказываясь в выражениях, обидных для той и другой стороны». Даже явно полемизируя с Дружининым по поводу «Очерков крестьянского быта» Писемского, Чернышевский своего противника не раскрыл, хотя современникам было ясно, о ком идет речь. «Черн<ышевский> отделал отлично Дружинина, не называя его по имени — умно и дельно»[8],— пишет В. Боткину И. Панаев. Д. Григорович сообщает уже самому И. Панаеву: «Пришел я <в> полное восхищение от статьи Ник<олая>Гаврилов<ича> о Писемском или, вернее, о статье Дружинина по поводу Писемского»[9].

Вспомним тургеневского Базарова в эпизоде вызова Павлом Петровичем на дуэль: «Фу-ты черт! Как красиво и как глупо! Экую мы комедию отломали! Ученые собаки так на задних лапах танцуют. А отказать было невозможно: ведь он меня, чего доброго, ударил бы и тогда... (Базаров побледнел при одной мысли; вся его гордость так и поднялась на дыбы). Тогда пришлось бы задушить его, как котенка»[10]. Ни в каких журнальных полемиках Дружинин никогда прямо не «ударил», и Чернышевскому не пришлось его «задушить». Тем не менее очень значимые для русской литературы «дуэли» состоялись.

Известно, что современники пытались угадать за образом Базарова молодых деятелей обновленного некрасовского журнала, особенно Добролюбова. Да и не Дружинина ли, кстати сказать, более всего имел в виду сам Тургенев в ряду тех людей, с которых набрасывал он своего Павла Петровича?

Дружинин корчит европейца.
Как ошибается, бедняк!
Он труп российского гвардейца,
Одетый в английский пиджак[11].

Это написали не демократические сатирики, не боевые эпиграммисты «Свистка» или «Искры». Это написал «свой» человек, Иван Сергеевич Тургенев. А уже родство биогра-

фий героя тургеневского романа, Кирсанова-старшего, и героя тургеневской эпиграммы прямо бросается в глаза.

Первым и единственным учебным заведением, в котором Дружинин получил образование, был аристократический Пажеский корпус, за которым последовала лейб-гвардия. Все это был уже накатанный путь: по нему прошли два старших брата. Но был и другой, которым пошел близкий полковой товарищ Дружинина, ушедший вскоре после начала службы в отставку и полностью отдавшийся искусству будущий знаменитый художник Павел Андреевич Федотов.

Может быть, как раз Федотов более всего и способствовал дружининскому самоопределению. Во всяком случае, на всю жизнь Федотов остался для Дружинина примером редкого художнического служения и самоотверженности. Недаром именно эта его особенность прежде всего выделена в мемуарах Дружинина: «Эта жизнь, вся отданная высокому и прекрасному, лучше всех творений Федотова»[12]. Дело у Дружинина, впрочем, как и у Федотова, обошлось без резких противостояний обществу, без драматического разрыва привычных связей. Будучи любим в своем Финляндском полку, Дружинин и в отставке остался до сентиментальности верен памяти военных друзей и полковых традиций. Тем не менее уход его из гвардии в писательство был безоговорочным, а самоопределение в самом писательстве совершилось и рано и быстро.

Поступив в гвардию девятнадцатилетним юношей, Дружинин уже в 21 год уходит из полка, хотя и продолжает служить до 1851 года в канцелярии военного министерства, после чего занимается уже только литературой. Сами эти занятия, предваренные, правда, школьными пописываниями, начались блестяще. Двадцатитрехлетний бывший паж сразу написал повесть, приковавшую всеобщее внимание. «Не было того семейства,— свидетельствует мемуарист,— где бы матери и дочки не засыпали с этой повестью в руках, не старались всеми путями и средствами собрать справки, кто такой этот симпатичный адвокат и защитник всякой увлекшейся неосторожной девушки и женщины. Каждая дама того времени считала за счастье увидеть Дружинина, хотя украдкой взглянуть на этого милого человека, доброго адвоката женского сердца, а познакомиться с ним, говорить с автором «Полиньки Сакс» для каждой молодой дамы и девицы было верхом блаженства»[13].

В конце 40-х годов, в пору борьбы за всеобщую эмансипацию, в Дружинине — авторе «Полиньки Сакс» — и увиде-

ли прежде всего эмансипатора, «адвоката женского сердца». Между тем содержание повести было глубже и драматичнее. Белинский недаром сравнивал Дружинина с Герценом и по поводу уже другой повести Дружинина заявил: «А какую Дружинин написал повесть новую — чудо! 30 лет разницы от «Полиньки Сакс»! Он будет для женщин то же, что Герцен для мужчин»[14]. Дело в том, что, хотя эта новая дружининская повесть называлась «Рассказ Алексея Дмитриевича», основной героиней и здесь, как и в «Полиньке Сакс», являлась женщина и вся история объяснялась особенностями женской психологии.

Именно Герцен и его повесть хорошо поясняют повесть Дружинина и ее смысл. И Герцен в «Кто виноват?», и Дружинин в «Полиньке Сакс» отнюдь не просто эмансипаторы. Совершенно естественно, что, скажем, повесть Герцена рассматривалась в 40-х годах прошлого века только с непосредственно общественной точки зрения: крепостное право, неравноправное положение женщины и т. д. Но вместе с тем коллизия повести имела и другой смысл: и более широкий, и даже более трагический. На вопрос: «Кто виноват?», скажем, прямой ответ: «Крепостное право» — не оказывался абсолютно исчерпывающим, коль скоро речь заходила о классическом треугольнике: муж, жена, друг семейства. Сами масштабы даже исторических объяснений должны были бы быть иными. Недаром через несколько лет, мучаясь собственной семейной драмой, писатель вспомнит повесть «Кто виноват?». Еще позднее критик Николай Страхов так попытается определить ее конфликт: «Он (Герцен.— *Н. С.*) вывел на сцену самых добрых, умных, гуманных людей, которые чужды всяких предрассудков и вполне готовы были бы пожертвовать собою для того, чтобы как-нибудь выйти самим и вывести других из рокового столкновения; но выхода нет, и потому эти люди неизбежно должны страдать... Спокойствие и счастье всех действующих лиц нарушено и едва ли когда-нибудь к ним возвратится.

Трагизм этого столкновения взят Герценом во всей чистоте и силе. Если бы брак Круциферских совершился не по любви, а под давлением тех или других обстоятельств, если бы муж был дурен, стар, болен или опостылел бы своей жене с нравственной стороны, тогда любовь жены к другому мужчине имела бы некоторое оправдание. Если бы Бельтов или Круциферская были люди легкомысленные и порочные, которые только слишком поздно одумались и спохватились,— тогда беда, в которую они себя втянули, была бы

наказанием за некоторого рода легкомыслие. Но ничего подобного здесь нет. Супруги искренно, нежно любят друг друга. Страсть Круциферской и Бельтова возникает из самых чистых отношений, из беспорочного душевного сочувствия. Все наказаны и никто не виноват»[15]. Именно тот же вопрос, что и Герцен, пусть в другой форме, задаст Дружинин. Кто прав? — спрашивает, терзаясь ревностью, его герой Константин Сакс: «Я знаю... и *она* права, и *он* прав, и я буду прав, если жестоко отомщу им обоим»[16].

Интересен и сам по себе, и по перекличке опять-таки с Герценом и конец дружининской повести. С. А. Венгеров уже почти по вечной, во всяком случае вековой, для нашей старой академической науки привычке приискать русскому произведению западный образец соотносил повесть Дружинина с повестью Жорж Санд «Жак». Соотносил не без оснований. Тем более что «Жак» упомянут и у Дружинина. «Пламенные юноши почтут меня новым Жаком»,— думает Сакс[17]. Однако в разрешении конфликта французская и русская повести решительно разошлись. Венгеров увидел в конце повести у Дружинина, в отличие от Жорж Санд, водевиль и мелодраму, в то время как мелодраматизмом как раз отдает «Жак»: самоубийство—падение героя в пропасть, замаскированное под несчастный случай. У Дружинина же с новой любовью Полиньки к Саксу все решено проще житейски, но сложнее и достовернее психологически.

Следует отметить, что и герои Герцена, и герои Дружинина, стремясь к разным, но неизменно человечным решениям коллизии, готовят те решения, которые будут позднее находить и герои Чернышевского: ведь все они не только ищут, кто прав или кто виноват, но и по-своему, и по-новому решают в сфере личных отношений — что делать?

Таким образом, Дружинин начал как бесспорно крупный литератор. Этому способствовало, конечно, и то обстоятельство, что он начал в «крупное» время и еще в «школе» Белинского: «Полинька Сакс» напечатана была в «Современнике». В то же время здесь проявилась и такая особенность Дружинина, как его способность очень подчиняться ритму времени. Дело не в том, как я пытался показать и на примере его прозы, что в 40-е годы он прямо выражал идеи времени, но 40-е годы явно поддерживали высокий творческий тонус, помогали реализовать пусть не могучий, но достаточно внушительный внутренний потенциал. Сам резкий перепад эпох от подъема 40-х к «мрачному семилетию» 1848—1855 годов очень ясно выразила дружининская лите-

ратурная судьба. «Уныние,— писал в воспоминаниях о Дружинине М. Лонгинов,— овладело всею пишущею братиею. В таких обстоятельствах Дружинин, застигнутый бурею при самом начале своего литературного сотрудничества, оказался драгоценнейшим сотрудником «Современника»[18].

Он продолжал писать и в этих условиях, то есть именно в этих-то условиях и стал одним из самых значительных литературных деятелей — деятелей бездеятельности. Что же это была за бездеятельная деятельность? Бездеятельная, конечно, в смысле отсутствия того ясно выраженного общественного пафоса, с которым так привычно объединяется для нас имя русского литератора. Довольно многочисленные произведения Дружинина становятся все более бессодержательным беллетристическим чтивом, в котором обыграны те или иные мотивы из жизни света. Фельетон «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижникова по Петербургским дачам» как бы сконцентрировал в себе многие особенности Дружинина-писателя этой поры: банальность развлекательных водевильных сюжетцев и плоское их изложение с претензиями на юмор, при полном его отсутствии: чего-чего, но юмора у Дружинина не было даже «на маковую росинку»,— засвидетельствовал в свое время Д. В. Григорович. Практика Дружинина-писателя в большой мере соответствовала тогда практике Дружинина-критика.

Сам Дружинин четко и всесторонне определил свою позицию: «Литератор, умеющий держаться вдали от мизерного ратоборства, довольно обеспеченный для того, чтоб не зависеть от того или другого издания, довольно ленивый для того, чтобы не терять хладнокровия вследствие книжного спора, поневоле, от избытка самодовольства, чувствует желание поддразнивать людей с задорным самолюбием и завистливым настроением духа. Ему так и хочется подшутить над одним спорщиком, выслушать доводы другого и зевнуть при их окончании, объявив третьему, что он не понимает его поступков, и, затронув каждого, укрыться в свою неприступную позицию»[19].

Сам Дружинин, впрочем, ничуть не заблуждался относительно истинного характера своей литературно-критической работы. «Что касается «Писем иногороднего подписчика», то Вы к ним слишком снисходительны,— пишет он, вероятно, не без некоторого кокетства одной своей корреспондентке,—этот сброд парадоксов, писанный под влиянием дурной или хорошей минуты, склеенный скептическими выходками и дешевой эрудицией, заслуживает столько же ве-

ры, как болтовня человека в гостиной, где нужно болтать во что бы то ни стало»[20].

Индифферентизм оказался тем мироощущением, которое в эту пору получило, кажется, наиболее благоприятные условия для своего существования, проявления, даже успеха: и вполне культурно, и отнюдь не подло, и никак не реакционно, и достаточно безопасно. Место страстных боевых обозрений Белинского в «Современнике» заняли обзоры Дружинина «Письма иногороднего подписчика о русской журналистике» вполне в духе комильфо: легко, иронично, шутливо, если и полемично (по отношению к тем же славянофилам), то опять-таки в рамках «хорошего» тона, «честного рыцарства».

Правда, и в это время Дружинин оказал русской культуре немалую услугу. Может быть, как раз недостаток в серьезной отечественной литературе (отметим, что ведь в это время сам Некрасов пишет прозу, не очень далеко от дружининской ушедшую: «Три страны света», «Мертвое озеро») и заставил Дружинина и журнал «Современник» в целом искать каких-то компенсаций на стороне и обратил его к иностранной литературе.

Русская мысль часто искала на Западе свое. Но в данном случае это уже было не то страстное увлечение Байроном, которое пережили наши 20-е годы, и не те напряженные философские штудии на немецкой почве, что отличали русские годы 30-е, и не поиски ответов на социальные запросы жизни, которые искали у французов только что отшумевшие 40-е. Дружинина не случайно называли отцом русской англистики. Это было очень основательное и очень разнообразное освоение английской литературы: и современной, и классической, которое включало и переводы из Шекспира, широко комментированные на основе солидных источников, и обзоры текущей английской словесности, и обширные монографические работы, правда носившие компилятивный, чего Дружинин и не скрывал, характер: о Краббе, Вальтере Скотте, Шеридане, Гольдсмите. Такая литературная работа не была, конечно, выражением насущных потребностей жизни общества, но в пору литературного безвременья это была во всяком случае демонстрация литературной культуры и значительности.

Недаром в наше время Борис Пастернак, уже переведший «Короля Лира», тем не менее писал о переводе Дружинина: «Я и сейчас, когда работа сделана, продолжаю думать, что великолепный дружининский Лир, так глубоко

вошедший в русское сознание, около века шедший на сцене, и есть единственный подлинный русский Лир с правами непререкаемости, как у оригинала».

Что же касается собственно Дружинина, то в обращении к английской традиции, особенно консервативной, проявился и его уже внутренний личный интерес. Прекрасно зная немецкий и французский языки и, соответственно, немецкую и французскую литературы, Дружинин писал почти исключительно об англичанах. Именно в британской словесности позднее увидел Дружинин реакцию на крайности того, что он называл неогерманской и неофранцузской дидактикой: теоретические воззрения Мишле и Луи Блана, творчество Жорж Санд и Георга Гервега. Всему его мироощущению, стилю, облику импонировала культура, отмеченная солидностью и сдержанностью, особенно если сдержанность эта переходила уже и в некоторое холодноватое равнодушие, оказывалась своеобразным дендизмом. «Недаром,— отметил в речи, посвященной памяти Дружинина, Тургенев,— симпатии Дружинина влекли его к английской литературе, к английской жизни вообще: в этом мире, где бы он, вероятно, занял место ториев, он находил вполне развитыми и исторически оправданными те начала, которые жили в нем самом: признание человеческой личности рядом с уважением законов и даже преданий, порядок и свободу, взаимно поддерживающие и обеспечивающие друг друга, благоразумную умеренность и неослабное постоянство предприятий»[21].

Нетрудно видеть, что все эти мемориально-уважительные слова отчетливо рисуют образ консерватора. Хотя консерватизм Дружинина был особым: он не реализовывался ни в какой четкой и защищаемой общественно-политической программе, ни собственно-либеральной, ни консервативной на английский манер, как то было, например, некоторое время у Каткова, но и не на русский тоже. В том множестве, если воспользоваться словом Л. Толстого, «отделов», на которые можно разделить русскую общественную жизнь середины прошлого века (реакционеры, либералы, революционные демократы), позиция Дружинина была особой. Любопытен такой, казалось бы, скорее житейский, чем общественный факт. Отмена крепостного права в 1861 году вызвала, как известно, самое разнообразное, отчетливо окрашенное общественное отношение: презрение и гнев революционеров, ликование либералов, ужас в стане реакции. У Дружинина мы не видим ни одного, ни другого, ни тре-

тьего. Он отметил ее достаточно равнодушно, но по-светски, вполне в рамках хорошего тона,— обедом.

Позиция Дружинина — позиция общественного индифферентизма, конечно, была общественно обусловлена и несла общественное содержание, но она не заключала никакого плана действий, никакой программы, если не считать программой ее самое. Потому-то когда в бурном конце 50-х годов Дружинину предоставилась возможность возглавить «Библиотеку для чтения», журнал, вопреки возлагавшимся на него надеждам и многим благоприятным обстоятельствам, включая и поддержку на первых этапах «Современника» (Некрасов и Панаев даже были объявлены в числе сотрудников «Библиотеки для чтения»), не только не процвел, но завял окончательно. Это в отличие от таких боевых, напористых «программных» журналов, как, например, «Современник» или, с другой стороны, «Русский вестник». «По мере сил и способностей, проводя критические теории, нам кажущиеся неопровержимыми,— писал Дружинин,— мы не намерены в критике журнала нашего установить один только наш голос, одни только убеждения, *нам* кажущиеся истинными... Мы будем проверять оценки и приговоры критики, нам предшествовавшей, с полной независимостью воззрения, мы станем обсуживать с нашей неторопливой точки зрения все новые идеи по части критики, имеющие возникнуть как в русской, так и в иноземной словесности»[22]. По существу это был отказ от определенной позиции, к тому же «кажущиеся неопровержимыми» убеждения окажутся опровергаемыми и даже в собственных, как мы увидим, статьях Дружинина. «Неторопливая точка зрения» успеха в «торопливое» время второй половины 50-х годов не имела и иметь не могла.

«Он,— пишет Чернышевский Некрасову,— будет в «Библ <иотеке для чтения>» защищать свободное творчество и беспощадно разить таких безумцев, как я... Тем не менее я питаю к нему самую нежную дружбу, и стрелы его, конечно, не так остры, чтобы возбуждать во мне потребность ответа»[23]. «Нежная дружба» объясняется, очевидно, многими действительно привлекательными личными качествами Дружинина, щепетильно точного в обязательствах, редкостно деликатного в обращении с людьми, надежного и верного в дружестве. Отсутствие «потребности ответа», видимо, связано с тем, что Чернышевский склонен был считать Дружинина в общественных противостояниях слабым и потому сравнительно не очень опасным противником.

Тем не менее именно «торопливое» время, новый общественный подъем вызвал к новой жизни литературное дарование Дружинина, а реализовалось оно прежде всего в сфере литературно-критической деятельности, и больше всего начиная с 1855 года. Именно с этого времени и на протяжении пяти лет появляются обширные собственно критические его статьи. Они обращены к разнообразным явлениям русской литературы.

Дружинин не оставил, очевидно, потому, что в сущности и не имел, развернутой эстетической теории, хотя определенные теоретические предпосылки у его критики, конечно, были. Он формулировал два теоретических представления об искусстве, одно из которых называл артистическим, другое — дидактическим. Но это не было отвлеченное теоретизирование.

Когда Чернышевский опубликовал свою статью «Очерки гоголевского периода русской литературы», выяснилось, что речь идет не столько о литературе в собственном смысле, сколько о критике, и особенно о критике Белинского. Потому-то статья — ответ Чернышевскому,— хотя фамилии оппонентов ни с той, ни с другой стороны опять-таки не назывались, и была Дружининым озаглавлена «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения». Такие слова Чернышевского, как «девять лет, прошедшие после смерти Белинского, были бесплодны для истории критики» или «в критике не нашлось людей, способных продолжать начатое им», Дружинин, занявший место Белинского в «Современнике», и прямо должен был принять на свой счет.

Но, конечно, Чернышевского занимали не личные выпады, он стремился прежде всего выбить теоретические опоры из-под «чистого» искусства и его критики. «Во всех отраслях человеческой деятельности,— пишет он,— только те направления достигают блестящего развития, которые находятся в живой связи с потребностями общества. Странным исключением из общего закона была бы литература, если бы могла производить что-нибудь замечательное, отрешаясь от жизни... Как и всякая другая достойная внимания умственная или нравственная деятельность, литература по самой натуре не может не быть выразительницею его идей»[24].

В противоположность этому Дружинин формулировал принципы «чистого» искусства в таком предельно обнаженном виде, в каком он не делал этого ни до, ни после статьи о критике гоголевского периода. «Твердо веруя, что инте-

ресы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он (поэт.— *Н. С.*) в бескорыстном служении этим идеям видит свой вечный якорь... Он изображает людей, какими их видит, не предписывая им исправляться, он не дает уроков обществу или если дает их, то бессознательно. Он живет среди своего возвышенного мира и сходит на землю, как когда-то сходили на нее олимпийцы, твердо помня, что у него есть свой дом на высоком Олимпе».

Правда, Дружинин оговорился: «Мы нарочно изображаем поэта, проникнутого крайней артистической теорией, так как привыкли его изображать противники этой теории». Тем не менее он подтвердил, что опирается эта теория на умозрения, по его убеждению, «неопровержимые»[25]. Дидактические же поэты, как полагал критик, «желают прямо действовать на современный быт, современные нравы и современного человека. Они хотят петь, поучая, и часто достигают своей цели, но песнь их, выигрывая в поучительном отношении, не может не терять многого в отношении вечного искусства».

В русской литературе два эти направления определялись Дружининым как пушкинское и гоголевское. При этом имелись в виду даже не собственно Пушкин и Гоголь, а наследовавшие им писатели. Ненормальному положению, к которому привело неумеренное, как считал Дружинин, подражание Гоголю, он противопоставлял пушкинские заветы.

Позднее сам Дружинин с полной отчетливостью указал на земные и социально-политические корни некоторых своих высоких и литературно-художественных суждений, в частности и суждений о чрезмерной изнуренности русской литературы от преобладания в ней сатиры: «Общество, вступившее на такую широкую стезю плодотворных реформ,— словесность, оживленная гласностью и серьезным обсуждением важных вопросов, полагают естественный предел сатире и возвращают поэзии всю ее независимость от интересов случайных... Общество настолько созрело, что от беллетристики и поэзии ждет одних умственных наслаждений, интересы же свои представило людям науки и просвещенным администраторам»[26]. Особенно хороши здесь «просвещенные администраторы», право, кажущиеся, несмотря на прямое в данном случае и недвусмысленное значение, пришедшими из какой-нибудь щедринской сатиры.

Многих послегоголевских писателей Дружинин не уста-

вал называть дидактиками, сатириками, даже сентименталистами, каждый раз подчеркивая их тенденциозность, отсутствие подлинно творческой свободы, служение интересам минуты, не упуская малейшей возможности указать на неудачи и просчеты. Стоит сказать, что в насмешках над мелким обличительством, внешним следованием творческим особенностям Гоголя, голой тенденциозностью и наивной назидательностью Дружинин был не только прав, но позднее решительно сошелся с издевавшимся над такой литературой Добролюбовым, что, между прочим, Дружинин не преминул отметить: «В «Современнике», которого, конечно, никто не упрекнет в недостатке сочувствия к сатирическому элементу поэзии, уже высказано несколько дельных мыслей о преувеличении значения сатиры в нашей словесности. Лицам, которые в наше время еще способны думать, что общество наше чрезмерно обязано русским сатирикам и юмористам,— мы советуем прочесть указанную рецензию,— в ней найдут они спокойное и беспристрастное опровержение преувеличений, к которым нас на этот счет приучили»[27]. Однако, говоря вроде бы об одном, критики имели в виду разное. Добролюбов жаждал подлинных обличений, а не мелкого обличительства, Дружинину и самое обличительство казалось чрезмерным. Добролюбов ждал: «Когда же придет настоящий день?», вкладывая в самое название своей статьи нарочито не скрываемую аллегорию. Дружинин с явной тревогой ожидал, что настоящий день уйдет, уже понимая слово «настоящий» без всяких аллегорий.

«Если мы,— пишет Дружинин Боткину в письме от 19 августа 1855 года,— не станем им (то есть подобным Чернышевскому людям.— *Н. С.*) противодействовать, они наделают глупостей, повредят литературе и, желая поучать общество, нагонят на нас гонение, и заставят нас лишиться того уголка на солнце, который мы добыли потом и кровью»[28].

Но что же тогда внес Дружинин в русскую критику, и почему внес, и как этот его вклад связан с его общей позицией, и чем, наконец, все же интересен нам сегодня седьмой том его сочинений — его статьи?

Талантливый критик, истинный знаток и образованнейший ценитель искусства, Дружинин почти никогда не ошибался в оценке подлинности тех или иных произведений. Иное дело — истолкования.

Прежде всего следует отметить большую противоречивость многих суждений критика. Мы уже видели, в какой

категоричной форме утверждал Дружинин «чистое искусство» в статье «О критике гоголевского периода русской литературы» как искусство олимпийской отрешенности. А вот если не иное, то очень корректирующее суждение: «Во всей истории европейской литературы, древней и новой, не бывало, нет и не будет истинных поэтов, отрешенных от мира с его интересами[29]. Естественно, что абсолютным примером служения «чистому искусству» многократно провозглашался Гете. А вот что пишет Дружинин даже об антологических его вещах: «Нам кажется, что самостоятельности Гете вредила во многих его произведениях из древней жизни излишняя бесстрастность».

Можно в произведениях Дружинина, правда ранних, найти и еще более категоричные суждения: «В Германии существовал и по всей вероятности и ныне существует гибельный предрассудок, прямо истекший из хитросплетений теории: «Искусство должно иметь одну цель — искусство». Всякий поэт, по мнению восторженных любителей муз, должен быть необходимо освобожден, избавлен от всех хлопот и мелочей положительной жизни и гордо идти по стезе, обозначенной гением, признавая за постыдную слабость всякую заботу о деньгах, будущности своих детей и пропитании семейства. Все эти интересы, священные для человека, получили презрительное наименование грязи, филистерства и жизненной прозы. Понятые людьми ограниченными, они делают их смешными...»[30]

Защищая теорию артистического искусства, Дружинин писал: «Руководясь ею, поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волнения, но для молитв, сладких звуков и вдохновенья». Конечно, можно было бы указать на то, что и у Дружинина «чистый» поэт руководится «теориею», но дело в конце концов не в таком нарушении логики. Самое интересное то, что здесь возникает образ именно пушкинского поэта. Возникает не случайно. Не случайна попытка опереться не на поэтов так называемого «чистого искусства», а на Пушкина как на бесспорный, с точки зрения Дружинина, аргумент, как на самый убеждающий пример «чистого» художественного творчества.

Когда в 1855 году вышло собрание сочинений Пушкина, подготовленное П. В. Анненковым и включавшее материалы для его биографии, сам поэт во многом по-новому предстал для русского общества, с небывалой до того широтой раскрывалось и его творчество.

Значение Пушкина, исторически обусловленное и в исторические рамки заключенное, все более начинало открываться в своей безусловности и абсолютности. Издание вызвало громадный интерес и многочисленные журнальные статьи. Высоко оценили значение Пушкина Чернышевский и Добролюбов. «Он,— писал Чернышевский,— научил публику любить и уважать литературу, возбудил сильный интерес к ней в обществе, научил литератора писать о том, что занимательно и полезно для руских читателей»[31]. «Значение Пушкина,— подтверждал Добролюбов,— огромно не только в истории русской литературы, но и в истории русского просвещения»[32].

Как видим, статьи Чернышевского и Добролюбова о Пушкине отличаются не отсутствием историзма, в чем их иной раз упрекают. Собственно историческое значение Пушкина они как раз понимали и высоко ценили. В то же время для них характерна известная недооценка «абсолютности» Пушкина, непреходящего значения его поэзии. А это, естественно, сужало сами исторические определения. «Как поэт известного времени и народа, он должен был принадлежать своему времени, своему народу,— заявлял Добролюбов,— он не был из числа тех титанических натур, которые, сознав свое разумное превосходство, становятся над толпою...»[33] «Мы считаем несправедливым мнение тех, которые предполагают, что Пушкин мог еще впоследствии явиться нам в новом, еще невиданном свете, с плодами нового самобытного развития... Он мог подарить нам много новых высоко художественных произведений, но в характере его поэзии нельзя уже было предвидеть нового, высшего развития»[34].

Потому-то, чуть позднее, рецензируя книгу А. Милюкова «Очерк истории русской поэзии», Добролюбов присоединился к такой его оценке: «Г. Милюков справедливо говорит: «Общество скоро поняло, что любимый поэт оставил его, что народные радости и печали не находят уже в нем горячего сочувствия и даже встречают холодное презрение. Тогда публика, в свою очередь, по невольному инстинкту, оставила поэта... Он видел, как разорвалась та симпатическая связь, которая соединяла его с обществом, и начал с лихорадочным беспокойством бросаться во все отрасли литературы: в историю, роман, журналистику, отыскивая какие-нибудь струны, которые связали бы его с публикою. Но ничто не помогало, и смерть избавила его от печальной необходимости видеть себя живым мертвецом посреди того об-

щества, которое прежде рукоплескало каждому его слову»[35].

Именно эта тирада Милюкова вызвала у Дружинина, тоже рецензировавшего его «Очерк истории русской поэзии», вопль негодования: «И на такой странный, вопиющий, полный неблагодарности приговор вы решаетесь в противность вами же высказанным похвалам пушкинской поэзии... Мы слишком много обязаны этому мертвецу, обязаны ему, может быть, более чем кому-нибудь из людей, живущих и процветающих на свете... Жизнь его была так же благородна и безукоризненна, как его поэзия, и, может быть, сотни лет пройдут, покуда на Руси появится другая личность и другая поэзия, подобные пушкинским. Если вы наклонны к дидактике и прямой социальной пользе, то и тут вы должны преклониться пред заслугами Пушкина... Поколения, еще не родившиеся, будут иметь в Пушкине учителя и пророка, истолкователя родной русской поэзии, утешителя в скорбные минуты, вдохновителя на все доброе и благое в жизни. И такого поэта вам угодно назвать мертвецом в отношении к живому и движущемуся времени! Может быть, он и мертвец, но пусть бог, для блага и величия России, посылает ей хоть одного такого мертвеца на столетие»[36].

Конечно, для того чтобы, с другой стороны, понять некоторые на первый взгляд странно для нас звучащие сейчас характеристики Добролюбова, нужно учесть, что самое главное для Добролюбова, когда он пишет даже о Пушкине, не сам Пушкин, то есть Пушкин определяется, например в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы», не из себя самого, а с позиции революционно-демократического принципа народности в условиях нарастающего общественного противостояния. Естественно, Добролюбова ничуть не занимает безусловное значение Пушкина в глобальных перспективах развития национального и тем более мирового искусства. О последнем он лишь вслед за Милюковым замечает: «Натура неглубокая, но живая, легкая, увлекающаяся, и притом, вследствие недостатка прочного образования, увлекающаяся более внешностью, Пушкин не был вовсе похож на Байрона». Сила этой одной из самых сильных статей Добролюбова в другом — в утверждении революционно-демократического понимания народности.

Дружинин же подходит к Пушкину как раз с позиций «абсолютных» начал искусства, «вечных» его принципов, и естественно, что для него во многом открывается такой

сверхисторический смысл пушкинского творчества, как бы выступающий уже далеко за рамки своего времени. «Дарования,— писал в письме от 16 октября 1855 года Некрасов,— всегда разделялись и будут разделяться на два рода: одни — колоссы, рисующие человека так, что рисунок делается понятен и удивителен каждому без отношения к месту и времени (таковы Шекспир, пожалуй, отчасти наш Пушкин)»[37]. Вот почему, не принимая никакого «искусства для искусства», Некрасов горячо принял общую дружининскую оценку Пушкина как вечного, непреходящего явления искусства. В письме к самому Дружинину он писал: «Я ужасно жалел, что эти статьи не попали в «Современник»,— они могли бы быть в нем и при статьях Чернышевского, которые перед ними, правда, сильно бы потускнели»[38].

Примечательно это стремление Некрасова к совмещению во взгляде на Пушкина двух точек зрения: Чернышевского и Дружинина («могли бы быть и при статьях Чернышевского»). Тогда же уже печатно в «Заметках о журналах за июль месяц 1855 года» Некрасов дал пушкинским статьям Дружинина такую характеристику: «В «Библиотеке для чтения» мы считаем также долгом указать на помещенные недавно три статьи под названием «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений», чтоб иной читатель не пренебрег их прочтением. Вот статьи, каких мы желали бы как можно более, вот какова должна быть русская критика! Умно, благородно, верно, светло и горячо!— Это не покажется удивительным, если мы скажем, что автор статей — один из даровитых русских писателей г. Дружинин, но и у этого писателя немного найдется произведений, которые удались бы так цельно, от которых веяло бы такой прекрасной любовью к родному слову, к искусству! Советуем прочесть эти прекрасные статьи каждому, кто еще не прочел их»[39].

Именно понимание всеохватной природы пушкинского дарования позволило Дружинину почти в равной степени высоко оценить разные его стороны, будь то поэзия, драматургия или проза, и все этапы творческого пути поэта, будь то 20-е годы или годы 30-е. А понимание творчества Пушкина как безусловного, то есть не заключенного только в свою эпоху и не ограниченного рамками только своей национальности, позволило Дружинину, по сути, впервые в русской критике приступить к разговору о мировом значении Пушкина. Отличное знание Дружининым европейской литературы вполне определило его компетентность и убеди-

тельность. Этот разговор еще далеко не приобрел тогда всеобъемлющего характера, но начался он именно с Дружинина.

Вот отдельные оценки такого рода. Интересна не столько их, так сказать, эмоционально-комплиментарная сторона, сколько масштаб и разнообразие привлекаемых для сравнения явлений. «...Мы можем с полной уверенностью сказать, что, по сочинению своих повествовательных вещей, Пушкин превосходил и Байрона, и Мура, и Ламартина, и Крабба, и Вордсворта, и Колриджа, и Гейне»[40]. «Кроме Гете и Мильтона с Шекспиром мы не знаем поэтов, которых белый стих мог бы идти рядом с бесподобным стихом, которым мы не можем достаточно надивиться, читая «Русалку» Пушкина»[41]. «Под «Медным всадником» и одновременными с ним произведениями — величайший поэт всех времен и народов, без стыда, может подписать свое имя»[42].

При этом Дружинин не только не впал в космополитические отвлеченности, но увидел в Пушкине воплощение лучших качеств русского национального характера, «русской народности»: «У всякого истинно русского человека, а Пушкин был чисто русским человеком, находится в душе одна чисто народная и возвышенная черта, заключающаяся в той святой деликатности духа, которая делает все наши сильные ощущения столь немногоречивыми, сдержанными и как будто робкими. За эту черту нашего характера, вследствие которой русский человек молча совершает свои подвиги, молча любит и даже молча ненавидит своих врагов молчаливой ненавистью, иноземцы, не понимающие толка в людях, зовут нас холодным народом. Сказанной чертой Пушкин обладал в высшей степени». Доказательства? «Много ли мы знаем о женщинах, нравившихся Пушкину в юности? Есть ли хотя тень нескромности в его задушевных песнях вроде «Заклинания» или «Для берегов отчизны дальней?»[43]. В способности не потеряться «в туманных областях критики», под которыми Дружинин разумел, конечно, прежде всего немецкую философско-эстетическую мысль, так властно вошедшую в русскую интеллектуальную жизнь с конца 20-х годов, он опять-таки увидел «прямой русский ум» Пушкина.

Наконец, трудно у Дружинина не рассмотреть некоторые зерна, которые прорастут через четверть века в знаменитой пушкинской речи Достоевского. Он даже обратится почти к тем же примерам-произведениям Пушкина: «...в них нет так хвалимой непосредственности, в них даже не имеется

народности, но, может быть, есть нечто высшее. Прекрасно быть поэтом своей земли и своего края, но что может помешать человеку громадного дарования петь для всего света, переноситься в края и эпохи, почему-либо кажущиеся ему поэтическими?»[44]

Правда, здесь Дружинину сравнительно с Достоевским явно изменяет диалектика понимания мирового как только в национальном и народном и проявляющегося, но диалектика ему, как мы увидим, нередко изменяла. Это касалось не только «мирового» и «народного», но, может быть, еще больше таких постоянно у него, кстати сказать, возникающих понятий, как «вечное» и «временное». Их он чаще всего решительно противопоставлял, не желая видеть, как само вечное почерпается во временном, как завтрашнее находит себя в сегодняшнем, как безусловное вырастает из относительного. Если он и говорит о возможности соотнесения «вечного» и «временного», то оно чаще всего представляется как противоестественное смешение: «К таким странностям, вредным для искусства, ведет самый принцип литературной дидактики, допускающий, даже поощряющий смешения временного с вечным, научного с поэтическим, художественного с наставительным»[45].

Потому-то Дружинин почти совершенно не сумел ценить тех усилий по созданию журнала, которые предпринял Пушкин и которые, пожалуй, не вполне оценены до сих пор. Он даже пошел назад от оценок журнальной деятельности Пушкина, что дал в своих «Материалах» П. Анненков: «Не вернее ли будет предположить, что наш великий поэт, вступая в свой величайший период творчества, не мог с любовью заниматься журнальным делом, что он не имел дара группировать вокруг молодые таланты, что он утратил охоту к журнальным словопрениям и что в Александре Сергеевиче развивающийся богатырь поэзии убил скромного, но неутомимого журналиста?»[46] Все это, вопреки очевидным фактам, о человеке, который журнальной деятельностью начал заниматься «с любовью», как раз вступив «в свой величайший период творчества», который сразу привлек Гоголя, напечатал Тютчева и, как мы знаем, обратился к Белинскому.

Интересно, однако, наблюдать, что в процессе творческого общения «критик — поэт» не столько критик Дружинин подчиняет поэта Пушкина своим представлениям, сколько поэт заставляет перестраиваться своего критика и интерпретатора. Такое русская литература, и даже в еще бо-

лее острых формах, знает. Достаточно вспомнить, как на переломе от 30-х годов к 40-м Белинский еще пытается истолковать лермонтовское творчество, и прежде всего, конечно, его роман, в духе своих примирительных взглядов, как он затем буквально отдается могучей и мятежной лермонтовской стихии и как, ломая логику статьи, но вполне следуя логике своего внутреннего развития, приходит к выводам, прямо противоположным сравнительно с первоначальными заявками.

Когда Дружинин ведет в статье «Критика гоголевского периода русской литературы» эстетическую, да во многом и политическую полемику с Чернышевским по вопросу о пушкинском и гоголевском направлениях, он, по сути отвлекаясь от Пушкина, рисует прежде всего образ холодного олимпийца. Пушкин здесь не предмет анализа и изучения, а во многом условный, хотя, конечно, и не случайный аргумент.

А вот что писал Дружинин об «олимпийце» Пушкине, о Пушкине-антидидакте, о Пушкине как воплощении начал «артистической» формы в своей статье «Пушкин и последнее издание его сочинений»: «В *дидактическом* (курсив мой.— *Н. С.*) своем влиянии на русскую публику он соединял в себе Карамзина с Жуковским, подобно второму действуя через прямое влияние примера и, по методе Карамзина, входя в более прямое соотношение со своим читателем»[47].

Во всех этих противоречивых оценках выразились некоторые особенности Дружинина и отразились некоторые особенности самого русского искусства.

Именно преданность искусству, его эстетическим началам даже в узком как будто бы смысле этого слова должна была подводить Дружинина к пониманию своеобразия русского искусства, сила которого была уже не только силой искусства, но которое неизменно несло и еще нечто. «Последователи теории чистого искусства, выдаваемого нам за нечто долженствующее быть чуждым житейских дел, обманываются или притворяются... Нашему времени нет никакой охоты для эпикуреизма забыть обо всем остальном...»[48] «Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, и потому прямо на ней лежит долг заниматься и такими интересами, которые в других странах перешли уже, так сказать, в специальное заведование других направлений умственной деятельности»[49]. Это писал Чернышевский.

«Все почти великие деятели русской словесности были

не простыми певцами, но вместе с тем и *учителями* своих читателей, принимая слово «учитель» в его весьма прозаическом смысле. Иначе и быть не может в обществе, еще юном, еще недавно призванном к образованию... «Петь подобно птице», о которой говорит бард у Гете, можно только посреди народа, изнеженного давним образованием, немного одряхлевшего и нуждающегося в одном лишь умственном развлечении. Там, где масса избранных читателей, из учености своей, сама способна давать советы поэту — поэт может мыслить только о своем таланте, приноравливать его к требованиям строгих ценителей, не уклоняясь в сторону от пути, им обусловленного. У нас в России великие писатели всегда стояли впереди своих читателей, сами образовывая общество... Им не приходилось петь для самих себя и уединяться в даль от русского народа, к вершинам Геликона. Пушкин в этом отношении остался, по самому ходу вещей, совершенно верен системе своих предшественников»[50].

Все это пишет уже не Чернышевский, а Дружинин. Подлинный Пушкин предстал перед ним отнюдь не только как образец и подтверждение «артистической» теории. Не Гоголь и не Белинский, не Чернышевский и не Некрасов, а Пушкин (!) заставил Дружинина (!) признать себя, Пушкина, не поэтом-артистом лишь, но и поэтом-дидактиком, если уж остаться в принятой самим критиком терминологии.

В Пушкине эти стороны были, так сказать, разрешены, не противореча друг другу. Поэтому, когда Дружинин говорил о Пушкине или об уже к этому времени все более определяющемся таланте Льва Толстого, он корректировал самую терминологию и стоящие за ней понятия, предпочитая определению «чистое» слово «свободное», «свободное искусство»: «Теория независимого и свободного творчества... вовсе не исключает здравого и даже современного поучения»[51].

«Поэт с энергиею всегда будет иметь свой вес и свою цену, хотя бы в общей сложности своего направления он грешил против самых важных законов искусства... Не только поэт, поставивший своею целью одно свободное служение чистому искусству, но и поэт-сатирик и поэт-дидактик будут полны значения, если каждый из них пойдет по своей тропе с энергиею, про которую сейчас говорили»[52]. В общем виде все это, конечно, совершенно справедливо. Сложнее, когда дело касалось практического применения этой теории при оценке тех или иных явлений.

«Горе поэту,— патетически восклицал Дружинин в статье «Критика гоголевского периода»,— променявшему вечную цель на цель временную»[53]. Но поэзия-то, особенно с начала 50-х годов, все чаще давала обратные примеры. Цели «временные» все больше теснят «вечную» тематику у самого Тютчева. Тем не менее если на головы неудачливых поэтов-«дидактиков» Дружининым часто метались громы и молнии, то неудачливые «поэты-артисты» даже не упоминались, как если бы их вовсе не было. А ведь они, служившие казалось бы безусловно «вечному», «чистому», «нетленному» и т. д., были, и в количестве, может быть, даже превышавшем количество «дидактиков».

Если даже при оценке Пушкина у Дружинина рождались определенные противоречия, то тем более возникали они при оценке Гоголя. Характерно: если Пушкин получил у Дружинина многократные развернутые характеристики, то Гоголь — лишь сжатые и попутные. Он объявлялся чистым поэтом. «Гоголь,— писал Дружинин Боткину,— по моему мнению, есть художник чистый, только его последователи сделали из него какого-то страдальца за наши пороки и нашего преобразователя»[54]. Откликаясь именно на это письмо, Некрасов заявил Боткину: «Дружинин просто врет и врет безнадежно, так что и говорить с ним об этих вещах бесполезно... верна одна только теория: люби истину бескорыстно и страстно, больше всего и, между прочим, больше самого себя, и служи ей, тогда все выйдет ладно; станешь ли служить искусству — послужишь и обществу, и наоборот, станешь служить обществу — послужишь и искусству... Эту теорию оправдали многие великие мира сего»[55].

Хотя из этого не следовало, чтобы здесь не возникали новые, достаточно драматические коллизии. Это явно проявилось в стихотворении Некрасова «Поэт и гражданин». Вряд ли случайно это стихотворение развилось из другого стихотворения «Русскому писателю», которое действительно носило характер только прямой декларации. Новое же стихотворение из монолога стало диалогом, из проповеди — исповедью. Дружинин недаром указал на его «раздвоенность», хотя и напрасно увидел в этом слабость поэта. Сама эта «раздвоенность» была чуткой реакцией поэзии на собственное положение.

И в случае с Некрасовым сама поэзия, само искусство часто вели Дружинина, заставляя опровергать собственные исходные посылки. Он точно отмечал менее сильные стихи Некрасова (почти абсолютно, кстати сказать, совпадая

здесь с Чернышевским, например, в оценке «Псовой охоты»). Но отнюдь не точно относил это на счет «дидактики». В других случаях, и неоднократно, он должен был признавать силу поэта, то есть силу искусства, именно в «дидактике», которая «по временам сообщает оригинальную красоту вещам г. Некрасова»[56].

Видимо, не только цензурные условия, по которым отклик на некрасовский сборник был невозможен, но и это несведение концов с концами, эта неспособность без собственного «раздвоения» объяснить поэтические «раздвоения» Некрасова и помешала Дружинину завершить статью о поэте: опять-таки само современное искусство, во всяком случае здесь, особенно остро диктовало критику необходимость отказа от последовательно проведенного принципа искусства для искусства.

Возможно, та же внутренняя конфликтность заставила Дружинина ощутить и характер конфликта Белинского и позднего Гоголя. «Дидактика новой критики столкнулась с дидактикой Гоголя, а результат подобного столкновения всегда бывает ужасен». «Авторская исповедь» навеки будет свидетельствовать о том, как принял *настоящий Гоголь* нападение на *воображаемого* Гоголя... защита великого человека перед нами, и нечего прибавлять к этой защите»[57].

Для того чтобы понять эти суждения Дружинина, нужно иметь в виду, что Белинский, очевидно, имел дело с текстом гоголевской «Переписки», жестоко изуродованным царской цензурой. С другой стороны, «Авторская исповедь» была опубликована уже после смерти Гоголя и как раз незадолго до статьи Дружинина о критике гоголевского периода. Без сомнения, новые гоголевские материалы, ставшие известными только в 1855 году, существенно корректировали и представления о Гоголе у Н. Г. Чернышевского сравнительно с В. Г. Белинским. Положение самого Гоголя Дружинин, наконец, просто отказывается объяснить: «По отрывкам, нам оставшимся от упомянутой поры, можно делать много предположений. В сказанных отрывках Гоголь является мыслителем гениальным. Шел ли у него гений художественного творчества заодно с развитием его почти беспримерного ума,— этого, нам кажется, ни один критик решить не в состоянии»[58]. Можно вспомнить, как высоко оценивал силу ума Гоголя Чернышевский, и как раз в связи с поздним Гоголем.

Вообще утвердилась тенденция, по которой Дружинин и, например, Чернышевский или Некрасов только разводят-

ся и противопоставляются. Между тем реальная картина выглядит и проще, и сложнее.

И Дружинин, и Чернышевский, расходясь по многим принципиальным вопросам и не совпадая во многих конкретных оценках, подчас удивительно сходятся. Особенно ясно это проявилось в оценке Льва Толстого. Впрочем, удивляться можно, пожалуй, лишь почти текстуальным совпадением (да и то не слишком: ведь Толстой начинал в «Современнике», и первоначальное о нем мнение Дружинина, Некрасова, Чернышевского вырабатывалось в недрах одного издания). Таковы, например, оценки того элемента у Толстого, который оба критика назвали нравственным. Именно о «чистоте нравственного чувства» писал Чернышевский: «Мысль и поэзия неразлучны с его оценками, и эта мысль есть мысль человека высоконравственного,— заявляет Дружинин.— ...Подвиги, им изображенные, не имеют в себе никакого великолепия, кроме великолепия нравственного, если позволено так выразиться». Таковы оценки толстовского психологического анализа, того, что они оба называют «психическими монологами». «Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс,— и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайною быстротою и неистощимым разнообразием, мастерски изображаются графом Толстым. Есть живописцы, которые знамениты искусством уловлять мерцающее отражение луча на быстро катящихся волнах, трепетание света на шелестящих листьях, переливы его на изменчивых очертаниях облаков: о них по преимуществу говорят, что они умеют уловлять жизнь природы. Нечто подобное делает граф Толстой относительно таинственнейших движений психической жизни. В этом состоит, как нам кажется, совершенно оригинальная черта его таланта»[59]. Вероятно, именно к толстовским статьям Чернышевского относится запись Дружинина 1856 года в «листах из записных книжек»: Читал Ч<ернышевского>. Вполне удовлетворен. Мои собственные мысли совершенно в том же направлении...»

Общая же положительная, даже восторженная, оценка тем более удивления вызывать не должна. «Он,— писал о Толстом Дружинин,— может дышать легко и свободно, ибо не принадлежит ни к одной литературной партии, ни к одному из временных направлений, за его время возникавших в литературе».

Масштаб дарования Толстого определился столь быстро, а характер этого дарования был столь необычен, что его действительно трудно было причислить к какой бы то ни было литературной партии. Каждая литературная партия, с одной стороны, как будто бы могла претендовать на него, а с другой — получала возможность оценивать и наиболее непредвзято и свободно в силу самого этого «свободного» характера его дарования. Недаром Дружинин не только прогнозировал блестящую будущность Толстому, но и указал, чем она будет определяться: «Теперь для нас не может быть сомнения в дальнейшем направлении всей деятельности графа Толстого. Он навсегда останется независимым и свободным творцом своих произведений»[60].

Со своей стороны, Чернышевский отметил: «Мы любим не меньше кого другого, чтобы в повестях изображалась общественная жизнь; но ведь надобно же понимать, что не всякая поэтическая идея допускает внесение общественных вопросов в произведения, не должно забывать, что первый закон художественности — единство произведения и что потому, изображая «Детство», надобно изображать именно детство, а не что-либо другое, не общественные вопросы, не военные сцены... И люди, предъявляющие столь узкие требования, говорят о свободе творчества!»

Другим примером любопытного сближения разных критиков стали поздние оценки Гончарова у Дружинина и Добролюбова. Любопытны здесь опять-таки исходные посылки, когда оба поначалу берутся определить художественную манеру писателя и оба видят ее в предельно объективном изображении, по сути повторяя Белинского, который более чем за двадцать лет до этого усмотрел в художественности как таковой отличительную особенность Гончарова-писателя.

Автор «Обломова», писал Дружинин, есть «художник чистый и независимый»[61]. Подобно этому и Добролюбов увидел тайну успеха романа «непосредственно в силе художественного таланта автора»[62], который не дает и, по-видимому, не хочет дать никаких выводов. «Жизнь, им изображаемая, служит для него не средством к отвлеченной философии, а прямою целью сама по себе». «Гончаров является перед нами прежде всего художником... объективное творчество его не смущается никакими предубеждениями и заданными идеями, не поддается никаким исключительным симпатиям. Оно спокойно, трезво, бесстрастно».

И Дружинин, и Добролюбов высоко оценили неторопли-

вое внешне повествование писателя с его пристальным вниманием к тому, что поначалу могло казаться несущественными мелочами, и потому же оба, особенно Добролюбов, явно скептически отозвались о недовольных романом читателях, которым «нравится обличительное направление».

Два талантливых критика, проявив большое художественное чутье, точно определили художественную суть и дарования Гончарова вообще, и его романа в частности. Но, начав с одинаковой вроде бы оценки, оба во многом пошли в разные стороны. И здесь вступала в действие общественная позиция критиков, которая и заставила их писать о романе разные вещи, то есть не столько по-разному, сколько о разном.

Характерны названия статей. Название дружининской статьи просто повторяет название книги: «Обломов», роман И. А. Гончарова». Это вообще свойственно Дружинину-критику. Он никогда и нигде не дает своей статье своего названия, все они подчеркнуто объективно лишь следуют за названием предмета анализа: «Греческие стихотворения» Н. Щербины», «Письма об Испании» В. П. Боткина», «Сочинения В. Г. Белинского» и т. д. Добролюбов отчетливо тенденциозен уже в названии своих статей, он выявляет их главное содержание, дает идейный импульс, направляет читательскую мысль: «Темное царство», «Когда же придет настоящий день?» «Что такое обломовщина?»

Однако если Дружинин как бы следует за романом Гончарова уже в названии, то и Добролюбов, по сути, делает здесь то же, выявляет нечто, заложенное в самом романе, а не навязанное ему извне: как известно, слово «обломовщина» возникает у самого Гончарова шестнадцать раз, и в наиболее ударных местах. Более того, сам Гончаров колебался в выборе названия: «Обломов» или «Обломовщина». Дружинин, в сущности, пишет статью «Что такое Обломов», Добролюбов — «Что такое обломовщина». Но оба они опираются на самый роман.

Добролюбов — революционер-демократ — рассмотрел главным образом непосредственно социальные корни обломовщины, то есть прежде всего крепостное право, и указал на тип Обломова и обломовщины как на новое слово нашего общественного развития, «знамение времени». Естественно, что и сам «барин» Обломов получил у него достаточно жесткую оценку. Хотя не нужно думать, что к уяснению такого только барства Обломова и сводится смысл добролюбовской статьи. Недаром он пишет: «Это коренной, на-

родный наш тип». И в другом месте: «Обломов не тупая, апатическая натура, без стремлений и чувств»[63].

И Дружинин рассматривает обломовщину как явление, «корни которого романист крепко сцепил с почвой народной жизни и поэзии». Но главным образом его волнует трагедия самого Обломова-человека и все то в романе, что выявляет Обломова в этой его нетупости и неапатичности, то есть любовь: «Германский писатель Риль сказал где-то: горе тому политическому обществу, где нет и не может быть честных консерваторов: подражая этому афоризму, мы скажем: нехорошо той земле, где нет добрых и неспособных на зло чудаков в роде Обломова». Потому же Дружинин поставил и вопрос о мировом значении обломовщины, как типа людей, «не подготовленных к практической жизни, мирно укрывшихся от столкновения с нею и не кидающих своей нравственной дремоты за мир волнений, к которым они не способны».

Передовой деятель Добролюбов прежде всего увидел и точно показал неспособность Обломова к положительному добру. «Честный консерватор» Дружинин прежде всего увидел и верно оценил положительную неспособность Обломова к злу: «Русская обломовщина, так как уловлена она г. Гончаровым, во многом возбуждает наше негодование, но мы не признаем ее гнилости или распадения... Обломов — ребенок, а не дрянной развратник, он соня, а не безнравственный эгоист или эпикуреец».

В далекой исторической перспективе выступает правота обеих точек зрения.

Как известно, Гончаров был в высшей степени удовлетворен статьей Добролюбова. «Взгляните, пожалуйста, статью Добролюбова об Обломове; мне, кажется, об обломовщине — т. е. о том, что она такое, уже больше ничего сказать нельзя. Он это должно быть предвидел и поспешил напечатать прежде всех. После этого критику остается, чтоб не повториться — или задаться порицанием, или, оставя собственно обломовщину в стороне, говорить о женщинах»[64]. Это Гончаров писал П. Анненкову и все же просил того о статье. Потому-то, будучи доволен статьей Дружинина о своих путевых очерках «Русские в Японии», Гончаров очень интересовался его мнением и об «Обломове».

Вообще критика Дружинина в ряде отношений теперь может рассматриваться и как своеобразный корректив к некоторым оценкам, дававшимся в свое время передовой критикой. Это касается и Гончарова, и Фета, и Островского.

Особенно интересно то, что Дружинин, как мы видели, почти во всех случаях пытается указать на мировое, во всяком случае на европейское, значение русских писателей или хотя бы на возможность таких сравнений: «Мастерской неслыханно-прелестный антологический очерк «Диана» (Фета.— *Н. С.*) сделал бы честь перу самого Гете, в блистательный период для германского олимпийца. В нашем отзыве нет и тени преувеличения».

В литературе о Дружинине обычно пишут о его «западничестве». Что касается искусства, то об этом не может быть и речи. Если в чем-то это «западничество» и проявлялось, то только в неизменном желании подчеркнуть всеевропейское значение лучших достижений русской литературы. И если в совершенном джентльменстве, а perfect gentleman, по характеристике Тургенева, Дружинин действительно соперничал с героем «Отцов и детей», то русские пристрастия его не имели ничего общего с той серебряной пепельницей в виде лаптя, которая стояла на письменном столе Павла Петровича Кирсанова. «Американец,— писал Дружинин,— смешит свет, гордо высчитывая сотню родовых поэтов, по его мнению, великих,— мы иногда медлим приветствовать истинно великого поэта, достойного всей хвалы... Откуда происходит у нас такое недоверие к своему, такое колебание перед русской мыслью, такая робость при отзыве о художнике-соотечественнике? Не далеко ли мы зашли в нашем недоверии?»[65]

Десятками лет позднейших изучений показано, как впитал театр Островского опыт мирового драматургического искусства, но и сегодня, наверное, кое-кому может показаться слишком смелой такая дружининская характеристика, данная в конце 50-х годов прошлого века: «Ни один из русских писателей, самых знаменитейших, не начинал своего поприща так, как Островский его начал. В Англии, Германии, Франции драматическое произведение с половиной достоинств новой комедии («Свои люди — сочтемся».— *Н. С.*) дало бы ее автору повсеместную европейскую славу. Равнять ее с посредственностями, которыми пробавлялись театры всей Европы, не было возможности, говоря о ней, невольно приходилось вспоминать труды Шеридана, Мольера, Аристофана»[66].

Интересно отметить, что в ранней статье о критике гоголевского периода Дружинин повторяет ставшие к середине 60-х годов почти банальными обвинения в адрес Белинского в незнании языков, в незнакомстве с непосредственными

философскими источниками и т. п.: «Русский писатель в особенности если он принимает на себя обязанность литературного ценителя, должен быть знаком с ходом идей и словесности трех самых *литературных* государств Европы. Каковы бы ни были его критические способности, он не в силах обойтись без этого знакомства». Особенно смущает Дружинина, что познания критики 40-х годов, то есть Белинского, «были более чем ничтожны» в британской словесности»[67].

В статье же 1860 года «Сочинения В. Г. Белинского» Дружинин пишет: «Тысячу раз придется нам сказать спасибо за то, что Белинский взрос на русской литературе... Если б он воспитался на чужестранных, хотя крайне замечательных и даже высших писателях, и если б он стал заниматься русской литературой лишь после прочного курса наук на хороший иностранный манер,— мы, может быть, дивились бы его эрудиции,— но любовь к своему родному искусству уцелела ли бы в нем с ее настоящею силою? Не одна врожденная, горячая преданность ко всему родному,— но самые обстоятельства многотрудной и часто горькой жизни развили в Белинском ту любовь, о которой мы теперь пишем. Эти обстоятельства направили горячие инстинкты будущего критика в данную сторону, сосредоточили их и не дали им разбросаться в многостороннем энциклопедизме... Национальность в деле умственного развития — дело до такой степени важное, что мы,— если бы нам предложили воспитывать русского мальчика по выбору, на Шекспире или на русских писателях, хотя бы допушкинского периода,— сказали бы не обинуясь: на русских писателях, хотя бы со всей их рутиной и подражательностию»[68].

Вообще же отношение Дружинина к Белинскому было сложным и эволюционировавшим.

В статье «О критике гоголевского периода» многие суждения Дружинина о Белинском неизменно приобретали полемический характер. Не говоря уже и о политически направленных против Чернышевского оценках позднего Белинского, Белинского «социального», Белинского революционного, как критика дидактичного и догматичного, даже самые, казалось бы, резонные критические замечания Дружинина, касающиеся ли образа Татьяны или относящиеся к оценкам творчества А. Марлинского, в условиях, когда имя Белинского только-только начинало воскрешаться, вольно или невольно приобретали характер или прямых нападок, или недовольного брюзжания. «Не скроем того,— писал позднее сам Дружинин об этой статье,— что и наш

отзыв о первых трех книгах Белинского будет не вполне согласовываться с духом статьи о критике сороковых годов, с небольшим три года назад появившейся в «Библиотеке для чтения», потребности переменились, и временная сторона вопроса, сторона, которой не может упускать из вида никакое периодическое издание, теперь уже далеко не та, как было в то время».

В новой статье «Сочинения В. Г. Белинского» Дружинин пытается отойти от «временной стороны вопроса» и рассмотреть сочинения великого критика с более общей точки зрения.

Первые три тома Белинского, по-видимому, давали для этого наибольшие основания. Сама борьба за Белинского к этому времени приобрела новый и особый характер. Не отталкивание от Белинского, а привлечение его в союзники будет характерно для многих так называемых либералов. А. Дружинин, В. Боткин, П. Анненков упорно будут именовать себя «кругом Белинского». Тургенев именно Белинскому и явно в пику революционерам-демократам обновленной редакции «Современника» посвятит свой роман «Отцы и дети». Как своего предшественника будет толковать Белинского Дружинин. Свое право, так сказать, наследования он хотя и скромно, но подчеркнет напоминанием и о личном знакомстве, чем молодые деятели «Современника», естественно, похвастать уже не могли: «Все мы, в то время только что выступавшие на литературную дорогу, любившие ее со всем энтузиазмом юности — по нашей любви к искусству не могли даже хоть сколько-нибудь сравниться с больным, кончавшим свою деятельность Белинским».

Правда, одной фразой Дружинин отдаст должное Белинскому-публицисту, однако прежде всего Белинский для него — человек искусства: «Он любил говорить о политических событиях, расспрашивал про городские новости, но главный и любимейший разговор его был о русской литературе». Характерно это упомянутое между прочим и ставшее в один ряд — «политические события», «городские новости»...

Да, Белинский был рыцарь, но — в сфере искусства, да, Белинский был боец, но,— защищая настоящее искусство, да, Белинский был идеолог, но — прежде всего в деле создания подлинной теории подлинного искусства — вот главный смысл позднейшей статьи Дружинина о Белинском.

Еще в статье «О критике гоголевского периода» Дружи-

нин называл себя учеником этой критики. И в ряде отношений Дружинин Белинскому реально наследовал, прежде всего Белинскому 30-х годов. Белинскому, исповедовавшему тогда абсолютные идеи абсолютного искусства. Об этих статьях Дружинин прежде всего и говорит. Иной смысл деятельности Белинского, собственно общественный, не говоря уже — революционный, Дружининым, естественно, не раскрывается. Как не раскрывается общественный смысл, например, в деятельности Тургенева-писателя.

В большой статье о Тургеневе Дружинин основное внимание уделял действительно очень важной стороне его творчества, тому, что критик назвал «высоким поэтическим дарованием». Но уже в ранних «лишних людях» Тургенева он увидел действие не столько общественных законов, сколько некоего общего «закона природы». Еще менее, чем искусство диагноза, проявилась применительно к Тургеневу дружининская способность к прогнозу: «Назло иным поклонникам Тургенева, жаждущим видеть в нашем повествователе сумрачного дидактика, мы с полным знанием дела утверждаем, что поэзия этого карателя людских слабостей есть поэзия благороднейшего эпикурейца-поэта, любящего жизнь и созданного для наслаждения жизнью»[69].

Дружинин чуток к Тургеневу, но это какая-то не современная, не общественная чуткость, не та чуткость, которая так ярко проявилась в статьях Чернышевского, Добролюбова, Писарева.

Такая в известном смысле странная чуткость сказалась и в одной из главных, уже по замыслу своему общественных, акций Дружинина — в деле создания Литературного фонда, которому в русской литературе предстояла жизнь долгая и полезная. «Дружинин,— писал в некрологе о нем Некрасов,— есть истинный основатель общества литературного фонда».

Идея эта была выношена Дружининым, судя по его дневнику, к середине 50-х годов. В 1857 году он ее обнародовал в статье «Несколько предположений по устройству русского литературного фонда для пособия нуждающимся лицам ученого и литературного круга». Назвавший статью «превосходной», Чернышевский вместе с Дружининым вошел в ту рабочую группу, которая и учредила фонд. Уже первый отчет фонда указал на «нищету потрясающую» многих писателей. А основатель еще незадолго до этого благодушно писал: «У нас, благодарение богу, почти нет литературных пролетариев, даровитых людей, умирающих от голоду, силь-

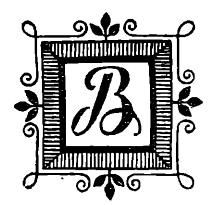
ных талантов, кончающих жизнь Отвай или Сиведж, от нужды и общей холодности».

Благородная идея Дружинина начала реализовываться, особенно в 1861 году, в пору острой общественной обстановки, во многом и благодаря энергичной деятельности демократически настроенных писателей, прежде всего Чернышевского. С предельным педантизмом и добросовестностью, отличавшими все, что он делал, занимался фондом и сам Дружинин. Собственно же литературная работа его с начала 60-х годов затухала. Свою страшную роль играла и болезнь (чахотка), но все же затухание было, скорее, внутренним. Не это ли ощущение заставило Дружинина подписать свой последний и большой роман «Прошлое лето в деревне» псевдонимом, прозвучавшим символически и безнадежно — С. Безымянный? Может быть, этот псевдоним действительно определяет значительную часть литературной его работы. «Но и ныне исследователь, изучающий русских писателей, сделает крупную ошибку, не справившись с тем, что писал о них Дружинин в период полного развития своего критического таланта»[70].

1982



Русский критик Николай Страхов



В истории общественного сознания вообще и в истории литературы в частности есть деятели, которые, внешне вроде бы не выходя на первый план, играют роль гораздо более существенную, чем принято обычно думать. Так, вряд ли может быть всесторонне понято второе полустолетие в развитии русской литературы XIX века, с центральными для него фигурами Достоевского и Толстого, без учета жизни и деятельности Николая Николаевича Страхова. «Да половина моих взглядов — ваши взгляды»[1],— сказал Страхову Достоевский. Правда, сообщил об этом сам Страхов. Но возможное подозрение в преувеличении отпадает, если мы учтем хотя бы, например, то, что писал Страхову другой его великий современник, правда, в меньшей мере, чем Достоевский, соратник, но, может быть, еще в большей мере друг — Лев Толстой: «Нынче я говорил жене, что одно из счастий, за которое я благодарен судьбе, это то, что есть Н. Н. Страхов»[2]. Это писалось вскоре после их состоявшегося в 1871 году знакомства (переписка Толстого со Страховым завязалась немного раньше), а именно в сентябре 1873 года. Через четыре года Толстой назовет Страхова единственным духовным другом»[3]. А еще через много, почти через двадцать, лет он снова скажет о сближении со Страховым «самыми основами»[4].

Человек устойчиво консервативных взглядов, принимавший активное участие в бурных журнальных полемиках 60-х годов прошлого века, Страхов и тогда, и позднее неизменно занимал правые позиции, выступая постоянным оппонентом революционно-демократических критиков. Кстати, и отношения его с Толстым и уже тем более с Достоевским тоже

отнюдь не были идиллическими, предполагали расхождения, иногда длительные, и рождали споры, подчас резкие.

Деятельность энциклопедически образованного Страхова была разнообразной, но известен он прежде всего как литературный критик. Эта критика, естественно, тесно связана с его общемировоззренческими основами и с позицией, которую занимал в общественной борьбе того времени. Что же внес Страхов в русскую критику? Что позволяет его критика увидеть и понять в общественно-политических боях и литературных столкновениях прошлой эпохи, чем интересна и поучительна она и поныне?

Все мы помним известное ленинское положение: «...если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»[5]. Положение это относится собственно к Толстому, оказавшемуся перед лицом первой русской революции. Но методологическое значение ленинского подхода к делу много шире. Не вправе ли мы думать, что, в известной мере, такой подход возможен и даже необходим применительно и к литературной критике? Недаром в последние годы особенно много пишут и говорят о критике как искусстве, о критике как литературе и т. п. Конечно, критика более «сознательна», более непосредственно идеологична. И все же, видимо, подобно не только великим, но и более или менее значительным талантливым художникам, не только великие, но и более или менее значительные талантливые критики способны ощутить, понять и выразить некоторые существенные стороны художественного процесса. Во всяком случае признание таким художником, как, скажем, Лев Толстой, права на чуть ли не безусловное понимание его произведений за таким критиком, как тот же Николай Страхов, вряд ли мы вправе игнорировать. Что, почему и как понимал Страхов в Толстом, что, почему и как он в Толстом не понимал? Как такое понимание и такое непонимание связано с его миросозерцанием, с его идеологической позицией, с его местом в общественной борьбе — все это не может не занимать всякого интересующегося историей русской культуры.

Для уяснения этого более частного положения нужно, в свою очередь, уяснить одно более общее положение. Русская литература в пору становления национального сознания после 1812 года рождала ряд громадных обобщающих явлений. Так было в самых разных сферах и на разных уровнях: Крылов — в басне, Грибоедов — в драме, Коль-

цов — в песне. И конечно, все так или иначе к себе сводящий и все покрывающий — Пушкин. Пушкин же определил и дальнейшее развитие русской литературы, уже всю ее, пусть иногда в зерне, в зародыше, в наброске, в себе заключая. «Он,— писал Страхов,— один есть полный образ русской души, но лишь в очерке, без красок, которые лишь потом являются в пределах его очертаний»[6]. Последующее художественное развитие будет и более сложным, и более дробным, и более противоречивым. В пушкинскую эпоху все подлинно великие писатели стоят по одну сторону. В послепушкинскую определились такие противостояния, когда мы видим часто и по многим пунктам разведенных, например, Некрасова и Фета. Добролюбов в понимании и истолковании тургеневского романа «Накануне» решительно расходится с самим Тургеневым. Достоевский оказывается энергичным оппонентом Добролюбова и т. д. и т. п. Тем не менее те же Некрасов и Фет сознают единую, от Пушкина идущую родословную, каждый не без основания претендует на часть пушкинского наследия.

Нечто подобное, конечно, в иной форме и степени, но все же имело место и в русской критике. При начале новой русской критики, великой критики великой литературы, стоит колоссальная фигура Белинского[7]. Он стал для нашей критики тем, чем был Пушкин для русской литературы, он стал Пушкиным нашей критики. Многие явления русской критической мысли оказались в пору обострившейся социальной борьбы середины века разведенными и противостоящими. Проще обстоит дело с пониманием позиции критиков реакционных, подчас откровенно рептильных. Но все усложняется, когда мы подходим к таким фигурам, как Страхов или Дружинин, подходим с желанием понять, в частности, и их отношение к Белинскому.

Естественно и справедливо мы видим наследников Белинского и продолжателей дела Белинского прежде всего в Чернышевском и Добролюбове. Сами они это осознавали отчетливо и подтверждали это энергичной пропагандой идей Белинского, его имени, его образа — достаточно вспомнить цикл статей Чернышевского «Очерки гоголевского периода русской литературы», который отведен в большой своей части именно Белинскому. Но и многие деятели, не только не принадлежавшие к революционным демократам, но им противостоявшие, тоже претендовали на верность памяти Белинского, на право наследования ему. Недаром Тургенев демонстративно посвятил свой, как полагали, направ-

ленный против «Современника» с его обновленной демократической редакцией роман «Отцы и дети» памяти Белинского.

Конечно, во многих относящихся к Белинскому признаниях многих либеральных деятелей была своя корысть, желание приспособить Белинского к себе, осенить себя его именем, истолковать его в своем духе, подчас прямо извращая. Но не только. В ряде отношений критики и этого толка реально наследовали Белинскому. В чем, где и когда?

Например, за тем противопоставлением Пушкина Гоголю, которое возникло в критике середины прошлого века, ясно просматривается и реальное противостояние общественных сил. К 50-м годам прошлого века уже стало меньше ощущаться живое, злободневное содержание пушкинской поэзии. Но все явственнее стали вырисовываться ее громадные, как бы вневременные масштабы — сравнения с Шекспиром, с Гете мелькали все чаще и уже перестали вызывать удивление. Все это рождало дополнительный энтузиазм одних и сравнительное охлаждение других, доходившее позднее уже и до прямого отрицания Пушкина (у Д. Писарева, В. Зайцева). Безмерность содержания пушкинских творений стала иной раз пониматься как их бессодержательность. И сам Белинский будет подвергаться нападкам, например, со стороны Писарева, прежде всего в статье «Пушкин и Белинский», за то, что занимался «бессодержательным» Пушкиным. Уже статьи о Пушкине Чернышевского при громадном уважении к поэту и признании его заслуг достаточно сдержанны.

В желании, опираясь на «вечный», «абсолютный» смысл пушкинской поэзии, принизить живое, злободневное содержание современного литературного движения у Дружинина прямо заявляет себя позиция испугавшегося такого движения и отгораживающегося от него либерала. Но в понимании и ощущении «вечного», «абсолютного» смысла самой пушкинской поэзии Дружинин был во многом прав. И здесь он реально наследовал Белинскому, а в ряде отношений, например в понимании позднего Пушкина и его мирового значения, пытался пойти далее. Белинский многому научил наших, и часто очень разных, критиков. Понимать Гоголя. Но и понимать Пушкина. Через много лет писатель и критик, очень консервативный и националистически настроенный В. В. Розанов вроде бы неожиданно тоже захочет ощутить родство с Белинским и в пику всем западникам скажет о «западнике» Белинском: «Белинский,— русский, *еще рус-*

ский... Его пора перетащить по настоящему адресу,— его, лучшего толкователя Пушкина»[8].

Страхов полагал, что истинным создателем русской критики был Аполлон Григорьев. Но сам-то Григорьев думал об этом иначе. По сути, единственным русским писателем, к которому он прилагал слово «гениальный», был Пушкин. И единственным критиком — Белинский — «гениальный человек», «призванный»: «Литература была за него, оправдывала его доктрины, потому самому что он ее угадывал, определял с удивительной чуткостью ее стремления, разъясняя ее, как Гоголя и Лермонтова. Говоря о литературе нашей,— а она долго была, повторю я, единственным средоточием всех наших высших интересов,— постоянно бываешь поставлен в необходимость говорить и о нем. Высокий удел, данный судьбою немногим из критиков!— едва ли даже, за исключением Лессинга, данный не одному Белинскому. И дан судьбою этот удел совершенно по праву»[9]. Сравнение Белинского с Лессингом останавливает внимание тем более, что Энгельс, как известно, тоже называет уже Чернышевского и Добролюбова социалистическими Лессингами.

Интересно, что Григорьев ощутит именно необычайную широту диапазона деятельности Белинского: «Если бы Белинский прожил до нашего времени, он и теперь стоял бы во главе критического сознания, по той причине, что сохранил бы высшее свойство своей натуры: неспособность закоснеть в теории против искусства и жизни. В наше время он не был бы ни отрицателем, ни централизатором, хотя подлежит сомнению, что он стал бы славянофилом. Славянофильство, может быть, играло бы только роль кратковременного момента в его развитии — не более»[10]. Ведь действительно — Белинский, много и ожесточенно боровшийся со славянофилами, писал: «Без национальностей человечество было бы мертвым логическим абстрактом, словом без содержания, звуком без значения. В отношении к этому вопросу я скорее готов перейти на сторону славянофилов, нежели оставаться на стороне гуманических космополитов, потому что если первые и ошибаются, то как люди, как живые существа, а вторые и истину-то говорят, как такое-то издание такой-то логики... Но, к счастию, я надеюсь остаться на своем месте, не переходя ни к кому...»[11]. Именно оставаясь «на своем месте», он, подобно Пушкину, особенно в «пушкинские», 30-е годы, многое в себе синтезирует, заключает, еще объединяет то, чему скоро предстоит разъединиться.

Недаром Григорьев часто ставит рядом имена Пушкина

и Белинского, например, в связи с первыми повестями Гоголя, которые поняли, «во-первых», Пушкин, а во-вторых, автор «Литературных мечтаний», то есть Белинский.

Кстати сказать, последователь и ученик Григорьева Страхов тоже настаивал на необходимости обращения не только к Пушкину, но и к Белинскому (в статье 1861 года «Нечто о полемике» он называет лишь эти два имени в числе тех немногих, кто «все понимал») и сам, по сути, в целом ряде отношений повторил Белинского, например в своих пушкинских статьях. Страхов — наследник Белинского? Да, в некоторых пределах и прежде всего в случае с Пушкиным). Как и его противники — Чернышевский и Добролюбов — в других, конечно, более широких и многосторонних отношениях. Но, в известной мере Страхов — наследник великого критика и в лучших своих статьях о Тургеневе, о Достоевском и, конечно, о Льве Толстом. И это при том, что Страхов, как и его учитель Аполлон Григорьев, разумеется, оказывался противником многого у Белинского и в принципе, и в конкретных оценках, особенно у Белинского конца 40-х годов, Белинского — революционного демократа и материалиста.

* * *

Многое в Страхове-критике, в Страхове-мыслителе открывает сама его внешне вроде бы лишенная бурных событий жизнь.

Родился Николай Николаевич Страхов 16 октября 1828 года в Белгороде, входившем тогда в состав Курской губернии. Отец его, священник, был магистром богословия и профессором Белгородской семинарии, где преподавал словесность. Он умер, когда Страхову было шесть или семь лет. Вскоре после смерти отца мальчика увезли в Каменецк-Подольский, к дяде, ректору семинарии, а в 1839 году он поехал за дядей в Кострому, куда тот был переведен ректором тамошней семинарии. В Костромскую семинарию Страхов и поступил учиться в 1840 году первоначально на отделение риторики, а затем философии. Таким образом, начальное образование (и даже самое начальное — один год Страхов проучился еще в Белгороде в местном духовном училище) было сугубо религиозное и в семье, и в школе.

Семинария помещалась в Костромском Богоявленском монастыре. Страхов в своей автобиографии рассказывал: «Это был беднейший и почти опустевший монастырь: в нем

было, кажется, не более восьми монахов, но это был старинный монастырь, основанный еще в XV веке. Стены его были облуплены, крыши по местам оборваны, но это были высокие крепостные стены, на которые можно было выходить, с башнями по углам, с зубцами и бойницами по всему верхнему краю. Везде были признаки старины: тесная соборная церковь с темными образами, длинные пушки, лежавшие кучей под низким открытым сводом, колокола со старинными надписями. И прямое продолжение этой старины составляла наша жизнь: и эти монахи со своими молитвами, и эти пять или шесть сотен подростков, сходившихся сюда для своих умственных занятий. Пусть все это было бедно, лениво, слабо; но все это имело совершенно определенный смысл и характер, на всем лежала печать своеобразной жизни. Самую скудную жизнь, если она, как подобает жизни, имеет внутреннюю цельность и своеобразие, нужно предпочесть самому богатому накоплению жизненных элементов, если они органически не связаны и не подчинены одному общему началу»[12].

Что-то вроде монашества, кстати сказать, определило и в дальнейшем весь внешний образ жизни Страхова, ее ритм и стиль. В одном из писем уже в конце жизни он наставляет одного из своих корреспондентов: «...Вы не только хорошо пишете и обладаете большой гибкостью ума, но... сверх того, лихорадочно возбуждены и рветесь к истине и к тому, чтобы сейчас же заявлять свои мысли... Зачем Вам разбрасываться и истощать свои силы в порывистое писание и читание. Если бы было в моей власти, я бы предписал Вам, во-первых,— регулярный образ жизни, а во-вторых, чтение хорошей немецкой философской книги. Настоящее образование и настоящая зрелость мысли не достигаются в 3—4 года, а только в десятки лет»[13].

Сам Страхов десятки лет вел такой «регулярный образ жизни», бессемейный, ничем не отвлекаемый и ни на что не рассеиваемый, посвященный, особенно с 1873 года, когда Страхов стал работать в Публичной библиотеке, книге. «Когда, бывало,— вспоминал Страхов,— случалось мне объявлять свой чин статского советника, то это всегда производило благоприятное впечатление, когда потом оказывалось, что я служу библиотекарем, то это значительно охлаждало внимание, возбужденное моим чином»[14]. Сама квартира его напоминала чуть ли не келью простотой и бедностью. Все довольно скудное содержание уходило на книги, составившие, наконец, уникальную библиотеку[15]. Когда при вы-

ходе в отставку Страхов был награжден звездой, он, по воспоминаниям современников, горестно воскликнул: «Ну, где я найду 60 рублей» (за орден). Подобно другому знаменитому библиотекарю (Н. Федорову) другой знаменитой библиотеки (Румянцевской), Страхов был рыцарь книги, ее подвижник и монах. Кстати, он всю жизнь присматривался к монахам и даже ездил в Афон, чем уже тогда вызвал удивление и недоумение, очевидно оставаясь при детски-семинарских отношениях и к внешней стороне религиозной жизни.

Из семинарии Страхов вынес и глубокое патриотическое чувство. Может быть, сказалось здесь то, что Кострома издавна, еще с 1612 года, от сусанинских времен, почиталась одним из центров русского патриотизма, естественно, по-разному разными людьми: официально-монархически и неофициально,— например, декабристски.

«В нашем глухом монастыре мы росли, можно сказать, дети России. Не было сомнения, не было самой возможности сомнения в том, что она нас породила и питает, что мы готовимся ей служить и должны оказывать ей всякий страх и всякую любовь... Настоящий глубокий источник патриотизма есть преданность, уважение, любовь — нормальные чувства человека, растущего в естественном единении со своим народом. Хорошо или дурно, много или мало, но именно эти чувства воспитывала в нас наша бедная семинария». Именно безусловность веры в Россию и любви к России отличала страховский патриотизм. Он часто в разное время и по разным поводам цитировал стихи Тютчева:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить,
У ней особенная стать,—
В Россию можно только верить.

Но, в отличие от религиозного, патриотическое чувство Страхова подвергалось испытаниям: «С детства я был воспитан в чувствах безграничного патриотизма, я рос вдали от столиц, и Россия всегда являлась мне страною, исполненною великих сил, окруженною несравненною славою, первою страною в мире, так что я в точном смысле слова благодарил бога за то, что родился русским. Поэтому я долго потом не мог даже вполне понимать явлений и мыслей, противоречащих этим чувствам; когда же я, наконец, стал убеждаться в презрении к нам Европы, в том, что она видит в нас народ полуварварский и что

нам не только трудно, а просто невозможно заставить ее думать иначе, то это открытие было мне невыразимо больно и боль эта отзывается до сегодня. Но я никогда и не думал отказываться от своего патриотизма и предпочесть родной земле и ее духу — дух какой бы то ни было страны»[16].

Страхов не был апологетом официального патриотизма, заскорузло-националистического отношения к жизни. Он умел трезво смотреть на русскую действительность, вступать в противоречие и с догмами казенного русофильства катковского типа, и с догматами неказенного и потому, может быть, менее жесткого, но более наивного славянофильства.

Наконец, еще из детских лет Страхов вынес величайшее уважение к науке и преданность ей. Сам он, кстати, относил это не на свой счет, а опять-таки на счет все той же убогой семинарии: «Мне странно вспоминать, однако, что, несмотря на наше бездействие, несмотря на повальную лень, которой предавались и ученики, и учащие, какой-то живой умственный дух не покидал нашей семинарии и сообщился мне. Уважение к уму и науке было величайшее; самолюбия на этом поприще разгорались и соперничали беспрестанно; мы принимались умствовать и спорить при всяком удобном поводе; писались иногда стихи, рассуждения, передавались рассказы об удивительных подвигах ума, совершавшихся архиереями, в академиях и т. д. Словом, у нас господствовала очень живая любовь к учености и глубокомыслию, но, увы, любовь почти совершенно платоническая, только издали восхищающаяся своим предметом».

Впрочем, молодой Страхов быстро предпринял усилия, направленные к тому, чтобы любовь эта перестала быть платонической, и самостоятельно стал еще в семинарии готовиться к университетскому экзамену. В 1845 году он поступил вольнослушателем по камеральному (мы бы теперь сказали — по юридическому) факультету Петербургского университета, но уже летом того же года после вступительного экзамена перешел на математическое отделение. Очень рано определилась тяга Страхова к точным наукам, особенно к естественным. «Мне хотелось собственно изучать естественные науки, но я поступил на математику, как на ближайший к ним предмет, чтобы иметь возможность получать стипендию, и получал ее — по 6 рублей в месяц». Впрочем, к естественным наукам Страхов обратился и по причинам, так сказать, «метафизическим».

Юноша уже в университете окунулся в ту студенческо-разночинную среду, которая питала идеи революционности, атеизма, материализма и, в свою очередь, питалась ими: «В знаменитом университетском коридоре мне доводилось слышать то рассуждения о том, что вера в бога есть непростительная умственная слабость, то похвалы системе Фурье и уверения в ее непременном осуществлении. А мелкая критика религиозных понятий и существующего порядка была ежедневным явлением. Профессора редко позволяли себе вельнодумные намеки и делали их чрезвычайно сдержанно, но товарищи тотчас же объясняли мне смысл намеков. Один из университетских моих приятелей был очень хорошим моим руководителем в этой области. Он объяснял мне направления журналов, растолковывал, какой смысл придается стихотворению «Вперед, без страха и сомненья», рассказывал суждения и речи более зрелых людей, от которых сам научился этому вольнодумству».

Таким образом, по происхождению своему, по образованию, по связям Страхов был типичный разночинец, но отнюдь не по идеологии, которую в дальнейшем стали часто называть разночинской и которая в самом своем радикальном выражении предстала как революционно-демократическая.

Уже очень рано позиция Страхова и для него самого определилась как антинигилистическая. Причем термин «нигилизм» у Страхова, как, впрочем, и в большей части консервативной критики и публицистики, приобретает разнообразный смысл: это и вообще всякое европейское общественно-политическое и интеллектуальное движение, основанное на идеях революции, социализма, даже просто на началах либеральности и прогресса, но прежде всего, конечно, это русская революционная демократия.

Страхов попытался обосновать свою позицию научно, и не только в сфере отвлеченных построений: «Отрицание и сомнение, в сферу которых я попал, сами по себе не могли иметь большой силы. Но я тотчас увидел, что за ними стоит положительный и очень твердый авторитет, на который они опираются, а именно — авторитет естественных наук. Ссылки на эти науки делались беспрерывно; материализм и всяческий нигилизм выдавались за прямые выводы естествознания. И вообще твердо исповедовалось убеждение, что только натуралисты находятся на верном пути познания и могут правильно судить о самых важных вопросах. Итак, если я хотел «стать с веком наравне» и иметь самостоятель-

ное суждение в разногласиях, которые меня занимали, мне нужно было познакомиться с естественными науками. Так я и решил сделать, ни за что не отступал от своего решения и понемногу привел его в исполнение. Хотя математический факультет — ближайший к естественному, мне очень жаль было такого отклонения от прямой линии. Но дело потом поправилось».

Внешне, правда, «дело поправилось» своеобразно. Сначала оно совсем расстроилось. В результате ссоры с дядей юноша по жалобе того к попечителю лишился и жилья, и стипендии и, наконец, вынужден был уйти из университета, точнее, перейти в Главный педагогический институт на казенное содержание.

Физико-математический цикл здесь сочетался с естественными предметами. К тому же в конце 40-х годов в Главном педагогическом институте (а Страхов поступил туда в январе 1848 года) работала группа видных ученых-естественников. По окончании института Страхов написал, а через несколько лет и опубликовал свою первую и единственную по математике научную работу «Решение неравенств 1-й степени». Собственно научная деятельность была временно прервана, ибо нужно было отрабатывать институтское «казенное содержание» в течение восьми лет учителем. С 1851 года Страхов преподает физику и математику в Одесской гимназии, а с 1852 года,— естествознание во 2-й Петербургской гимназии. Тем не менее за время этой службы он сумел сдать магистерские экзамены и в 1857 году защитил диссертацию по зоологии «О костях запястья млекопитающих».

* * *

Одним из любопытных явлений середины прошлого века является то, что в журнальных полемиках сторонниками материализма часто выступали люди гуманитарного образования (Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, Д. Писарев), а в роли защитников «эстетики», идеализма вообще и религиозных воззрений в частности — естественники: Д. Аверкиев, Н. Соловьев, тот же Н. Страхов. Впрочем, нечто подобное имеет место и в дальнейшей борьбе идеализма с материализмом и в начале XX века, и в наше время, когда некоторые выдающиеся ученые-естествоиспытатели Запада, не говоря уже о церковниках, самые достижения естественных наук пытаются истолковать в идеалистическом духе

и даже в духе прямого утверждения религиозных начал.

Страхов неизменно выступал как активный пропагандист естественнонаучных знаний. «Естественные науки,— писал он,— имеют троякий интерес: как полезные в практике, как удовлетворяющие особые теоретические потребности ума и, наконец, как питающие эстетическое чувство»[17].

Собственные работы Страхова в этой области разнообразны. «Теоретические потребности ума» были удовлетворены прежде всего в работах «Мир как целое» и «Об основных понятиях физиологии и психологии». Уже с конца 50-х годов на протяжении ряда лет Страхов ведет в «Журнале министерства народного просвещения» отдел «Новости естественных наук». Позднее, с 1874 года, в роли члена ученого комитета этого министерства Страхов должен был рецензировать все новое, что появлялось в области естественной истории — собственно, в этом и состояла его служба в комитете. Немало Страхов и переводил книг по естествознанию как довольно специального характера, вроде «Введения к изучению опытной медицины» Клода Бернара, так и более общего и популярного — «Жизнь птиц» Брема и другие.

Занятия точными науками, и особенно естественными, вернее, необходимость постоянно следить за их развитием, быть в «курсе» многое определили в облике Страхова. Во-первых, он отводил таким наукам четкую, достаточно ограниченную область, не считая, что они дают решение общих проблем бытия. Позднее Страхов выступил, в частности, решительным противником дарвинизма, рассматривая его как механический принцип развития, для которого «наследственность есть не наследование развития, а только передача частиц, которая может случайно измениться»[18]. Не отрицая большого значения конкретной деятельности Дарвина в качестве большого натуралиста-наблюдателя, Страхов скептически оценивал дарвинизм как общую теорию естествознания и уж тем более как общую теорию жизнеустройства, а такие попытки истолкования Дарвинова учения, кстати сказать, тогда имели место, вплоть до выходов в область астрономии.

Конечно, за спором Страхова о дарвинизме явно просматривается и более общий его спор с материализмом вообще.

Ожесточенная полемика о дарвинизме произошла позднее между Страховым и К. А. Тимирязевым. Страхов был здесь, впрочем, во-первых, не одинок (так, его решительно

поддерживал, правда не входя в прямую полемику, Л. Н. Толстой, категорическим противником дарвинизма оказался К. Д. Ушинский и др.) и, во-вторых, не очень оригинален.

Вообще, обладая колоссальной эрудицией, Страхов, по сути, не создал ничего подобного общей системе воззрения ни в философии, ни в естествознании. Может быть, поэтому-то и для работ самого Страхова характерна известная мозаичность. В то же время каждая из таких «мозаик» отличается предельной отделанностью и законченностью. Недаром Достоевский говорил Страхову: «Вы все стараетесь для полного собрания своих сочинений»[19]. И действительно, издавая в дальнейшем свои сочинения отдельными книгами, Страхов почти без изменений переносит туда журнальные публикации. Они уже как бы подготовлены для книг. Вообще его книги, по сути, есть собрания статей, а не изложение некоего законченного положительного учения, это критические рассмотрения созданного другими, а не создания собственного. В смысле критики других Страхов, может быть, самый последовательный и полный в нашей литературе тип критика, и здесь он тоже противостоит нашим революционным демократам, чьи статьи не только критика, но и постоянное созидание и проповедь. Очевидно, это обстоятельство тоже способствовало тому, что верх в полемических столкновениях 60-х годов неизменно одерживали передовые критики. Отрицание и скепсис консерватора неизменно побеждались тогда утверждением и энтузиазмом деятелей прогресса. Недаром сам Страхов однажды признался в письме Толстому, что всегда брал «отрицательную задачу»[20]. Так и в случае с дарвинизмом: его взгляды были отчасти развитием, отчасти изложением взглядов Н. Я. Данилевского, известного ботаника, одно время даже директора знаменитого Никитского ботанического сада. Нам еще придется обратиться к этой чрезвычайно характерной фигуре, сыгравшей в развитии взглядов Страхова, и не только Страхова, очень значительную роль. Выпускник Царскосельского Лицея, в молодости фурьерист, Данилевский привлекался еще по делу своего лицейского однокашника Петрашевского. Впрочем, вскоре все внимание он отдал естественным наукам, осваивая их четыре года в роли вольнослушателя Петербургского университета. Н. Я. Данилевский в течение ряда лет изучал мировую литературу, посвященную дарвинизму, задумав написать о нем трехтомное исследование. В 1883 году был закончен лишь первый том. Смерть помешала

Данилевскому завершить работу. Его труд «Дарвинизм. Критическое исследование» издал именно Н. Н. Страхов.

С другой стороны, скептицизм Страхова был направлен и против того, чтобы естественные науки использовались в подкрепление всего рассматривавшегося им как шарлатанство. В этом смысле интересна позиция, занятая Страховым по вопросу о так называемом спиритизме, получившем одно время широкое распространение даже в академических кругах, где дань этому увлечению отдали такие крупные ученые, как химик А. М. Бутлеров. «Грустно было думать, что в эту цитадель науки,— писал тогда Страхов о Петербургском университете,— закрался и укрепился в ней явный враг научных понятий»[21]. Очевидно, что и толстовские «Плоды просвещения» связаны с борьбой, которую вел со спиритизмом Страхов, полемизировавший, в частности, и с Бутлеровым, ибо Толстой, сочувствовавший здесь Страхову, был постоянно в курсе этой полемики. Вообще же отношения Страхова с учеными почти всегда были отношениями спора, полемики, противостояния. Вероятно, самый скепсис Страхова, оказываясь своеобразной поверкой, привлекал таких ученых. Так было с Тимирязевым, так было с Бутлеровым, так было с Менделеевым, с которым, будучи давними знакомцами, по свидетельству самого Страхова, они «спорили до ссоры». Так было со столь, казалось бы, близким Страхову Данилевским, с которым они «расходились во множестве вещей».

В целом постоянные занятия естественными науками много способствовали тому, что у Страхова вырабатывались подчеркнуто трезвый взгляд на вещи, желание строго научного подхода; самый скепсис его как бы получал постоянную поддержку и обретал почву перед лицом строгих научных методик. Может быть, и поэтому Страхов никогда не покусился на полное, последовательное изложение своих позитивных воззрений. Получалась довольно странная вещь. С одной стороны, мы явно имеем дело с религиозным человеком, но уже религиозным писателем или религиозным мыслителем в собственном смысле Страхова назвать трудно, ибо, держа этот принцип в уме, он, по сути, никогда его не излагал, прямо не защищал, не проповедовал. Как не проповедовал и ничего другого. Будучи в целом сторонником государственной, монархической, «исторической» власти, Страхов не пропагандировал ее. Он не только не впадал в шовинистический раж, но склонен был оценивать нацио-

нальный потенциал опять-таки скептически и трезво до того, что это вызывало раздражение властей.

И уже в понимании дел и отношений как будто бы только житейских Страхов обнаруживает взгляд трезво-проницательный и дает оценки горькие и четкие. Вспоминая о журнальной полемике середины века, действительно часто переполненной полемическими чрезмерностями, доходившими и до прямой перебранки, Страхов в письме к Толстому прибавляет: «И при том русское невежество, русское легкомыслие, отчаянное русское недоброжелательство и злоречие»[22].

Таким образом, ни в толковании общих вопросов, ни в оценке бытовых явлений у Страхова нет ничего от утешительных иллюзий и наивного прекраснодушия, столь характерного для многих славянофилов.

На протяжении почти всей жизни занимаясь проблемами философии, Страхов и здесь не оставил того, что можно было бы назвать общей теорией познания, более или менее цельной философской системой. Во многом преуспев в критике наивного, механистического материализма и узко эмпирического подхода к объяснению бытия, он не захотел, точнее, не сумел и не смог противопоставить ему никакого развитого позитивного учения, и здесь пытаясь ограничиться «отрицательными задачами». «Хотя меня зовут обыкновенно философом,— писал он,— но такие приятели, как Достоевский, Майков,— все тянули меня на критику».

Собственно философские штудии Страхова были многочисленны, в этом смысле понятно, почему его обыкновенно называли философом. Следует учесть, что, помимо прочего, он был переводчиком обильной и разнообразной философской литературы. Страхов впервые перевел и в 1863 году напечатал в журнале «Якорь» «Введение в философию мифологии» Шеллинга. Им были сделаны первоклассные по своему времени переводы четырехтомной «Истории новой философии» Куно Фишера, его же «Бекона Верулемского», «Об уме и познании» Тэна, «Истории материализма» Ланге. Правда, сама эта литература не всегда была первоклассной: на плохое изложение философии Гегеля у Фишера указывал Ленин[23]. Но и здесь, в философии, Страхов действительно был прежде всего критиком, осваивавшим чужое и критически его рассматривавшим. Такова и единственная собственно философская работа Страхова «Философские очерки».

Пройдя школу классической немецкой философии, прежде всего гегельянства, Страхов вынес из нее способность к

четким диалектическим рассмотрениям и историзм мышления, которые, конечно, много способствовали усилению в нем критического, аналитического начала. В этой школе в большой мере сформировались и его взгляды на характер искусства, на роль художника и т. п. Именно там сложились и укрепились и его представления о великом значении разума, о могучей силе познания. В этом смысле Страхов всегда оставался рационалистом.

В то же время разуму им отводилась достаточно ограниченная площадка и достаточно пассивная роль перед лицом общежизненных стихий. В этом смысле Страхов всегда оставался антирационалистом, и здесь тоже лежит один из истоков страховского противостояния просветительству с его культом разума и универсализацией значения разума. «Вы ведь,— обращался Страхов к просветителям, рационалистам, «теоретикам», как он их называл,— и им (земледелием.— *Н. С.*) вертите в ваших мечтах как попало. Вы вообразили, что оно совершенно в вашей власти, что стоит *вздумать* —и оно процветет, а если не процветает, так это оттого, что не вздумано»[24].

Страхов, оставаясь рационалистом, прошел весь путь антирационализма, выходя к философии Шопенгауэра, которой увлекался, как и его ближайшие друзья — Лев Толстой, Афанасий Фет. В то же время, подобно Льву Толстому (но не Фету), скептик Страхов отверг конечные «скептические», то есть глубоко пессимистические выводы этой философии. «Страшный смысл имеет в моих глазах — отрицать все твердое в нравственности»,— писал он о философии Шопенгауэра. Но противопоставил ей Страхов только религию, только веру, опять-таки сходя с собственно философской почвы или, вернее, даже и не пытаясь на нее встать.

Интересно, что, очевидно, именно скептицизм позволил Страхову так близко ощутить родственную ему стихию скепсиса у Герцена. Скепсис и пессимизм Герцена, его борьба с Западом и вера в Россию — «духовное возвращение на Родину» — все это должно было привлечь и привлекло внимание Страхова и позволило ему написать много сильных и проницательных страниц о Герцене. В книге «Борьба с Западом в нашей литературе» он подробно остановился на деятельности скептиков и антирационалистов Запада (Ренана, Милля и др.), а начал он книгу с подробного рассмотрения Герцена, этого, по характеристике Страхова, «отчаявшегося западника».

Страхов увидел в Герцене «одно из самых крупных имен нашей литературы» и с большой силой ощутил и выразил то, что он называет в Герцене пессимизмом. Вспомним, что Ленин определил состояние Герцена после 1848 года как «глубокий скептицизм и пессимизм». Но Ленин увидел и объяснил прежде всего социально-исторические истоки: «Духовная драма Герцена была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще* не созрела»[25].

Страхов же видит истоки такого пессимизма лишь в изначальной природе личности и дарования Герцена и потому, как принято сейчас говорить, экстраполирует пессимизм на все этапы и на все стороны его деятельности: «По всему своему душевному строю, по своим чувствам и взгляду на вещи Герцен был от начала до конца своего поприща пессимистом, т. е. темная сторона мира открывалась ему яснее, чем светлая... Вот где ключ к разгадке литературной деятельности Герцена, вот где нужно искать ее главных достоинств и недостатков»[26].

Для этого Страхову пришлось проделать еще одну операцию: развести и противопоставить Герцена — писателя-мыслителя и того Герцена, которого он называет агитатором и пропагандистом. Впрочем, при ближайшем и конкретном рассмотрении критик должен был признать: «Но кроме русского сердца, нам кажется, Герцену помогал и его ум, его теоретические взгляды. Фейербахизм и социализм в той строгой глубокой форме, в какой их держался Герцен, составляет неправильную, но все-таки чрезвычайно высокую точку зрения»[27].

Ленин с позиции исторического оптимизма определил заключительный этап в развитии Герцена. Опираясь на «Письма к старому товарищу», он писал: «У Герцена скептицизм был формой перехода от иллюзий «надклассового» буржуазного демократизма к суровой, непреклонной, непобедимой классовой борьбе пролетариата»[28].

Страхов заключительную главку-прибавление своей работы о Герцене назвал «Предсказанием». Нельзя сказать, чтобы он отвлекся от истории, но его взгляд — это, так сказать, выражение исторического пессимизма: «...Герцен предвидел будущую роль Бисмарка, предвидел нашествие ученых варваров на латинскую классическую Европу (Италию и Францию) и предсказал, что оно будет страшно по раз-

мерам смертоубийства и будет наказанием Франции за ее нравственное падение.

Герцен вообще мрачно смотрел на вещи: он всюду ждал беды, ждал гибель. Мы видим, однако же, что этот мрачный взгляд не происходил из одного мрачного настроения, что он содержит в себе великую долю правды: зловещие пророчества сбываются»[29].

Нельзя не видеть, что многие характеристики скепсиса и пессимизма Герцена есть у Страхова не что иное, как выражение собственного скепсиса и пессимизма.

Конечно, скепсис Страхова, подчас столь универсальный, что, как видим, он умел смело вставать в скептическое отношение даже к самому себе, вряд ли можно рассматривать лишь как некий психологический феномен. Здесь заявляла себя прежде всего позиция консерватора. Очень ясно проявилась она и в собственно литературной критике.

* * *

Страхов — литератор в узком смысле, Страхов — литературный критик и журналист — начал в кружке братьев Достоевских. В конце 1859 года он стал бывать на литературных «вторниках» своего сослуживца А. П. Милюкова, фактического руководителя журнала «Светоч». «С первого вторника, когда я явился в этот кружок, я считал себя как будто принятым наконец в общество настоящих литераторов и очень всем интересовался. Главными гостями А. П. оказались братья Достоевские Федор Михайлович и Михаил Михайлович, давнишние друзья хозяина... Разговоры в кружке занимали меня чрезвычайно. Это была новая школа, которую мне довелось пройти, школа, во многом расходившаяся с теми мнениями и вкусами, которые у меня сложились. До того времени я жил тоже в кружке, но в своем, не публичном и литературном, а совершенно частном. Тут господствовало большое поклонение науке, поэзии, музыке, Пушкину, Глинке; настроение было очень серьезное и хорошее. И тут сложились взгляды, с которыми я вступил в чисто литературный кружок. В то время я занимался зоологиею и философиею, и потому, разумеется, прилежно следил за немцами, в них видел вождей просвещения... У литераторов оказалось другое... Направление кружка сложилось под влиянием французской литературы; политические и социальные вопросы были тут на первом плане и поглощали чисто художественные интересы»[30].

Именно Достоевский, по свидетельству Страхова, прежде всего увидел в нем писателя. «Хотя я имел уже маленький успех в литературе и обратил на себя некоторое внимание М. Н. Каткова и А. А. Григорьева, все-таки я должен сказать, что больше всего обязан в этом отношении Ф. М. Достоевскому, который с тех пор отличал меня, постоянно одобрял и поддерживал и усерднее, чем кто-нибудь, до конца стоял за достоинства моих писаний».

Сразу же по учреждении Достоевским своего журнала «Время» Страхов был приглашен туда в качестве одного из главных сотрудников. Журнальная работа так захватила его, что он даже вышел в 1861 году в отставку. Эта журнальная деятельность продолжалась на протяжении многих лет, хотя и не была отмечена внешними успехами. После прекращения журналов Достоевских Страхов в 1867 году редактировал «Отечественные записки» — до передачи их издателем А. А. Краевским в 1868 году в руки Некрасова. В течение двух лет он, опять-таки без большого успеха, возглавлял журнал «Заря», в 1872 году закрывшийся. По сути, на этом и завершилась его журнальная работа. «Я увидел,— пишет Страхов в своей автобиографии,— что работать мне негде. «Русский вестник» был единственным местом, но деспотический произвол Каткова был для меня невыносим. Я решился поступить на службу и с августа 1873 года принял место библиотекаря Публичной библиотеки по юридическому отделению».

В течение всего периода сотрудничества Страхова во «Времени» и в продолжившей его после закрытия «Эпохе» достаточно четко оформилось то общественное и литературное движение, которое и получило название «почвенничества» и которое в журнале Достоевского было прежде всего представлено статьями Ф. М. Достоевского, Ап. Григорьева и Н. Н. Страхова — главных идеологов «Времени».

Обличая оторванность образованного общества от народа, почвенники ратовали за сближение с народом, с «почвой», в которой они видели подлинное выражение русского национального характера. При этом почвенничество отличала враждебность к буржуазному прогрессу и, соответственно, резко отрицательное отношение к буржуазному Западу, при прекрасном знании западной культуры. Почвенники не принимали ни революции, ни революционных идей, ни их носителей. В революции и революционерах они видели лишь разрушительное начало, а в желании привить революционность на русскую почву — плод кабинетного теоретизирова-

ния, бесплодный, хотя отнюдь и не безвредный утопизм.

Во многом в связи со всем этим кругом проблем решались и вопросы о месте искусства, о его задачах, о роли художника и т. п., а также давались те или иные конкретные оценки. Естественно, что отношения с революционно-демократическими изданиями, собственно с «Современником», первоначально определившиеся как осторожное, даже доброжелательное прощупывание (Некрасов отметил выход первого журнала Достоевских приветливыми шутливыми стихами и передал ему для публикации некоторые свои стихи, уже отнюдь не шутливые), вскоре стали настороженными и, наконец, перешли во враждебные.

Полемика, начавшаяся еще при Добролюбове и Чернышевском, продолжалась и позднее (со стороны «Современника» ее вели прежде всего М. Е. Салтыков-Щедрин и М. А. Антонович).

Страхов писал полемические статьи под псевдонимом Н. Косица — демонстративным заявлением своей позиции: «Я имел дерзость выбрать себе образцом Ф. Косичкина»[31] — Феофилакта Косичкина, то есть Пушкина, подписывавшего так свои направленные против Булгарина статьи.

Надо сказать, что и в этой полемике, в отличие даже от Достоевского, Страхов прежде всего решал «отрицательные задачи», в наименьшей мере развивая позитивную программу, беря на себя собственно критику и, естественно, вызывая на себя огонь своих противников. В условиях все нараставшей общественной борьбы, перед лицом могучей даже в жестких цензурных условиях пропаганды, которую вел «Современник», позиция Страхова, сводившаяся, по сути, к критическим анализам своих противников — умным, но не воодушевленным, язвительным, но не гневным,— не имела успеха. Более того, прямая полемика с революционно-демократической критикой и связанные с нею уже собственно литературные оценки и характеристики (позднее почти все материалы этого рода Страхов объединил в книге «Из истории литературного нигилизма»),— конечно, самая непривлекательная страница в писаниях Страхова. «Что же я сделал?— писал позднее Страхов.— Я стал смеяться над ними, стал вступаться за логику, за Пушкина, за историю, за философию. Шутки мои едва ли многим были понятны и только покрыли мое имя позором»[32].

В собственно литературной критике Страхов считал себя наследником Ап. Григорьева, с которым был достаточно близок, которого издавал и пропагандировал. Именно Гри-

горьева Страхов считал создателем русской критики, а принцип «органической критики», декларированный Ап. Григорьевым,— основным принципом критического рассмотрения, ибо и само искусство жизненно, органично, в отличие от аналитической науки синтетично, естественно. Думается, постоянная приверженность к естествознанию и размышления над сутью органической природы придали принципу органической критики у Страхова дополнительное своеобразие. Наиболее сильные стороны критической деятельности Страхова реализовались не в журнально-полемических боях начала 60-х годов. Правда, и тогда им была написана одна из лучших его критических работ — статья о романе Тургенева «Отцы и дети».

* * *

Представление о романе, как его выразил Страхов, по-видимому, было общим для деятелей «Времени». Все это сообщает страховской статье дополнительный интерес, и вот какой. Известно, что роман привлек пристальное внимание Достоевского, и Достоевский писал о нем Тургеневу. Тургенев считал отзыв этот лучшей критикой романа и наиболее глубоким пониманием его. Письмо Достоевского утеряно, об отзыве его мы можем судить лишь по косвенным свидетельствам, в частности и по свидетельству Тургенева: «Вы до того полно и тонко схватили то, что я хотел выразить Базаровым, что я только руки расставлял от изумленья — и удовольствия... Точно Вы в душу мне вошли и почувствовали даже то, что я не счел нужным вымолвить»[33]. Можно восстановить главную «идею» отзыва Достоевского на основе хотя бы «Зимних заметок о летних впечатлениях», где Достоевский писал о беспокойном и тоскующем Базарове («признак великого сердца»).

Именно в этом ключе рассмотрен в статье Страхова образ Базарова, понимавшийся обычно, за исключением статьи Писарева, либо как карикатура на новое поколение вообще, и на Добролюбова в частности (Чернышевским и Антоновичем в «Современнике»), либо как апологетика «новых людей» большею частью консервативной критики).

Трагизм Базарова — вот что увидели Страхов и стоявший с ним тогда рядом Достоевский. Многие исходные критические принципы Страхова, будучи приложены к роману Тургенева, обернулись, наконец, и своей сильной стороной. Так, понимание органичности и полноты жизни позволило

критику увидеть и жизненность героя, и то драматическое отношение, в которое вставал он к жизни в целом: «...при всей резкости и деланности своих проявлений — Базаров человек вполне живой, не фантом, не выдумка, а настоящая плоть и кровь. Он отрицается от жизни, а между тем живет глубоко и сильно. ...Глядя на картину романа спокойнее и в некотором отдалении, мы легко заметим, что хотя Базаров головою выше всех других лиц... есть, однако же, что-то, что в целом стоит выше Базарова. Что же это такое? Всматриваясь внимательнее, мы найдем, что это высшее — не какие-нибудь лица, а та *жизнь*, которая их воодушевляет... Те, которые думают, что ради умышленного осуждения Базарова автор противопоставляет ему какое-нибудь из своих лиц, например Павла Петровича, или Аркадия, или Одинцову — странно ошибаются. Все эти лица ничтожны в сравнении с Базаровым. И, однако же, жизнь их, человеческий элемент их чувств — не ничтожны... Общие силы жизни — вот на что устремлено его (Тургенева.— *Н. С.*) внимание. Он показал нам, как воплощаются эти силы в Базарове, в том самом Базарове, который их отрицает... Базаров — это титан, восставший против своей матери-земли; как ни велика его сила, она только свидетельствует о величии силы, его породившей и питающей, но не равняется с матернею силою»[34].

Представление о «вечном», «абсолютном» характере искусства позволило критику увидеть в романе смысл, рожденный своим определенным временем, но далеко выходящий за его рамки: «Написать роман с прогрессивным или ретроградным направлением еще вещь нетрудная. Тургенев же имел притязания и дерзость создать роман, имеющий *всевозможные* направления... он имел гордую цель во временном указать на вечное и написал роман не прогрессивный и не ретроградный, а, так сказать, *всегдашний*... Если Тургенев изобразил не всех отцов и детей, или не *тех* отцов и детей, каких хотелось бы другим, то *вообще* отцов и *вообще* детей, и отношение между этими двумя поколениями он изобразил превосходно»[35].

Страхов очень глубоко понял именно трагическую сторону взаимоотношений Базарова с искусством. Цитируя статью Писарева, в которой тот рассматривает отрицание Базаровым искусства как непоследовательность, Страхов пишет как раз о последовательности Базарова, видит в этом не противоречивость Базарова, а его цельность и верность себе: «Очевидно, Базаров смотрит на вещи не так, как

г. Писарев. Г. Писарев, по-видимому, признает искусство, а на самом деле он его отвергает, то есть не признает за ним его настоящего значения. Базаров прямо отрицает искусство, но отрицает потому, что глубже понимает его... В этом отношении герой Тургенева несравненно выше своих последователей. В мелодии Шуберта и в стихах Пушкина он ясно слышит враждебные начала, он чует их всеувлекающую силу и потому вооружается против них»[36].

Наконец, острое ощущение национальной жизни позволило Страхову увидеть в Базарове не только общественное явление, социальный характер, но и национальный тип — ощущение, которое, очевидно, испытывали при восприятии Базарова Достоевский и сам Тургенев, сравнивавший, как известно, Базарова с Пугачевым. Самую силу отрицания искусства у Базарова как знамение времени Страхов возвел и в более общую степень: «Конечно, искусство непобедимо и содержит в себе неистощимую, вечно обновляющуюся силу; тем не менее веяние нового духа, которое обнаружилось в отрицании искусства, имеет, конечно, глубокое значение. Оно особенно понятно для нас, русских. Базаров в этом случае представляет живое воплощение одной из сторон русского духа. Мы вообще мало расположены к изящному; мы для этого слишком трезвы, слишком практичны. Сплошь и рядом можно найти между нами людей, для которых стихи и музыка кажутся чем-то или приторным, или ребяческим. Восторженность и высокопарность нам не по нутру, мы больше любим простоту, едкий юмор, насмешку. А на этот счет, как видно из романа, Базаров сам великий художник...»[37] «Все в нем необыкновенно идет к его сильной натуре. Весьма замечательно, что он, так сказать, *более русский,* чем все остальные лица романа. Его речь отличается простотой, меткостью, насмешливостью и совершенно русским складом. Точно также, между лицами романа он всех легче сближается с народом, всех лучше умеет держать себя с ним»[38].

Любопытно, что под этим углом зрения Страхов посмотрел и на «новых людей» Чернышевского и даже воздал им должное. В статье «Счастливые люди», напечатанной в 1865 году в «Библиотеке для чтения», он писал о романе «Что делать?»: «...роман не был бы возможен, если бы не было в действительности чего-нибудь соответствующего... Итак, эти новые люди существуют... Немецкие физиологи ошиблись в своих характеристиках; есть человеческий тип, который не подходит под то, что до сих пор называлось че-

ловеком. Он явился недавно, явился на нашей земле, и, может быть, немцам и французам никогда не видать у себя таких людей, хотя эти люди и воспитываются на немецких и французских книжках. Дело не в книжках, а в крови. Разве не слышна в этом типе частица русской силы?»[39]

Все это отнюдь не процеженные сквозь стиснутые зубы признания. Первоначальный текст статьи «Счастливые люди», предназначавшийся к печатанию в «Эпохе», а написанный еще в 1863 году, вскоре после появления романа Чернышевского, очевидно, содержал даже более высокие его оценки, ибо цензура потребовала смягчения «особенных похвал романа»[40]. Автор совсем не разделяет тех представлений о счастье, которое есть у автора и героев романа, но и к тем, и к другим он относится в высшей степени серьезно.

Когда умер Добролюбов, Страхов откликнулся во «Времени» некрологом, не только прочувствованным, но во многом проницательным и поучительным для понимания добролюбовских статей. Оценивая деятельность Добролюбова как самостоятельную, но «отрицательную» и одностороннюю, в отличие от Белинского, который был «крепко связан со всем лучшим, что росло на русской земле в его эпоху», Страхов тем не менее признает: «Только во времена Добролюбова «Современник» был единственным журналом, которого критический отдел имел вес и который вместе постоянно и ревниво следил за литературными явлениями». Более того: «Критические статьи, судя по самим этим статьям, были для него (Добролюбова.— *Н. С.*) прямым и естественным делом, а не маскою для прикрытия другой деятельности»[41].

Думается, за всем этим стоит чуткое ощущение того, что статьи наших великих критиков — революционных демократов — действительно не только оценка того или иного произведения. Они — критика, но и нечто большее. Они и творчество сами по себе. Можно представить тип статьи, имеющей значение и цену лишь в отношении к рассматриваемому произведению. Лучшие статьи Белинского или Добролюбова — и безотносительная ценность. В этом смысле они отличны от большинства статей того же Страхова, чаще всего только критика, а не созидателя. «Я,— признавался он в письме В. В. Розанову от 29 апреля 1888 года,— так люблю ссылаться на всякие книги и говорить не от себя, а чужими словами, сопоставляя и толкуя места какого-нибудь автора. Тогда я чувствую себя на твердой почве». Естественно, речь идет не о какой-то всеядности: «Чужие мыс-

ли,— пишет Страхов 18 марта 1888 года в другом письме Розанову,— только помогают моей и я во множестве книг ищу и нахожу только *свое*».

В этом смысле очень показательны характеристики Страхова в устах его поклонника, если это слово здесь уместно, и, во всяком случае, его ученика В. В. Розанова, который писал, что Страхов почти никогда не являлся утверждателем, а постоянно предостерегателем и удерживателем и если шел вперед, то стоя на одном месте, стоя у «вечных» истин. «Страхов,— писал Розанов,— вечно точил и обтачивал чужие мысли, чужие идеи, чужие замыслы и порывы. Его работа на протяжении всей жизни и во всех разнообразных областях, где он трудился — биология, механика, психология, метафизика — *критическая,* без решимости и даже без желания *творчества*... И он всю жизнь «продумывал» чужие мысли, уча, наставляя и вечно читая сам»[42].

Именно творческий элемент даже у своих противников Страхов не мог не видеть и не мог не говорить о нем. Недаром он писал о Добролюбове: «Если бы он остался жив, мы бы многое от него услышали».

Позднее Страхов иначе, то есть гораздо более отрицательно, оценивал и тип «нигилиста» как общественное явление, и литературу, его запечатлевшую, в частности роман «Отцы и дети». Все это так. Но и на этом он не остановился, хотя дело и не обошлось без вмешательства извне, а именно со стороны Л. Толстого, решительно и гневно осудившего нападки на «нигилистов» и сразу же за словами увидевшего суть дела. В ответ на оправдания Страхова, что тот лишь отрицает отрицание, Толстой заявил: «Я говорю, что отрицать отрицание значит не понимать того, во имя чего происходит отрицание. Каким образом я оказался с Вами, не могу понять.

Вы находите безобразие, и я нахожу. Но Вы находите его в том, что люди отрицают безобразие, а я в том, что есть безобразие... Вы отрицаете то, что живет, а я то, что мешает жить. Я отрицаю то, что противно смыслу жизни, открытому нам Христом. И этим занимается все человечество. До сих пор уяснилось безобразие рабства, неравенства людей и человечество освободилось от него, и теперь уясняется безобразие государственности, войн, судов, собственности, и человечество все работает, чтобы сознать и освободиться от этих обманов»[43]. «Относительно моего *нигилизма,*— оправдывался Страхов,— Вы правы, все мое писание имеет односторонний вид и может быть принято за

брань на нигилистов. Так это многие поняли; воздерживаясь от всякого суждения о существующем порядке и не воздерживаясь от самых разных суждений о нигилизме, я непременно впадаю в адвокатские приемы, в лукавство газетчиков; да, молчать лучше, чем говорить»[44].

Еще позднее Страхов писал Толстому: «Нигилизм и анархизм — ведь это очень серьезные явления в сравнении с той болтовней, которая составляет верх человеческого достоинства для Григоровичей и Фетов». И это не было лишь приноравливанием к Толстому, ибо и с уже прямо и предельно консервативным Розановым он делился: «Это было общее движение, поток отрицания, захвативший почти всю литературу. Конечно, в основе лежат нравственные требования, стремление к общему благу, и в этом смысле можно сказать, что нигилисты дали литературе серьезное настроение, подняли все вопросы»[45]. Это писалось в 1890 году, уже сравнительно незадолго до смерти.

При безусловном отрицании всех революционных программ как прошлого, так и настоящего, предельно честно признавалось Страховым отсутствие за собственной душой какой бы то ни было программы. И чем ближе к концу, с тем большей силой это ощущалось. В этом смысле, да и во многих других, переписка Страхова с Толстым являет замечательный человеческий документ. Сам Толстой считал самыми интересными свои письма к двум лицам: С. С. Урусову и Н. Н. Страхову. Недаром С. А. Толстая уже после смерти мужа многократно отмечает в «Дневнике»: читали... читала... читаю... письма Н. Н. Страхова и Льва Николаевича. (Тем большее удивление и сожаление вызывает тот факт, что в сравнительно недавно вышедшей двухтомной переписке Л. Толстого с русскими писателями (М., 1978) совершенно не нашлось места тому, что сам Толстой считал наиболее из своей переписки интересным.)

Исповедуясь (трудно назвать это другим словом у обычно довольно сдержанного Страхова) Толстому, Страхов пишет: «В эпоху наибольшего развития сил (1857—1867) я — не то что жил, а поддался жизни, подчинился искушениям; но я так измучился, что потом навсегда отказался от жизни. Что же я делал собственно и тогда и потом, и что делаю теперь? То, что делают люди, отжившие, старики. Я *берегся,* я старался ничего не искать, а только избегать тех зол, которые со всех сторон окружают человека. И особенно я *берегся* нравственно... А затем — я служил, работал, писал — все лишь настолько, чтобы не зависеть от других, что-

бы не было стыдно перед товарищами и знакомыми. Во время литераторства я помню, как я сейчас же останавливался, как только видел, что денег наработано довольно. Составить себе положение, имущество — я никогда об этом не заботился. Так что все время я не жил, а только *принимал* жизнь, как она приходила... За это, как Вы знаете, я и наказан вполне. У меня нет ни семьи, ни имущества, ни положения, ни кружка — ничего нет, никаких связей, которые бы соединяли меня с жизнью. И сверх того, или, пожалуй, вследствие того, я не знаю, что мне думать. Вот Вам моя исповедь, которую я мог бы сделать несравненно более горькою[46]. В ответ на убеждения и доказательства Толстого, что это положение невозможно, так как при нем жить нельзя, Страхов резюмировал: «Я и не живу»[47].

* * *

Из всего этого, конечно, не следует, чтобы Страхов был безыдеальным человеком. Положительные начала, как он их понимал,— о программе в смысле программы действий и их пропаганды в буквальном значении говорить не приходится,— располагались прежде всего в двух сферах: в более земной и реальной — Россия, в более идеальной и метафизической — религия.

Страхова часто называли и называют славянофилом. Не слишком точно. Хотя Страхова объединяет со славянофилами категорическое неприятие Запада, прежде всего буржуазного, и вера в самобытный путь развития России, тем не менее ко многому в славянофильской идеологии, и более ранней, и более поздней, он относился критически. Такое критическое отношение к славянофильству было характерно для всех почвенников уже в 50—60-е годы. Позднее представления Страхова о России, ее месте, особенностях и роли во всемирной истории обрели определенное теоретическое обоснование. Но опять-таки не оригинальное, страховское: он снова свое находил у другого. Как в сфере естествознания (в критике дарвинизма), так и в сфере исторических построений Страхов опирался на идеи Н. Я. Данилевского, разработанные в труде «Россия и Европа».

Концепция исторического развития Данилевского основывалась на той идее, что история человечества не есть прогресс некоего общего ряда, единой цивилизации, а есть существование частных цивилизаций, развитие отдельных

культурно-исторических типов. Среди них есть и такой, как славянство. Все это, по сути, уже снимало вопрос о мессианской роли славянства вообще, России в частности. Тем не менее именно в России Данилевский усматривал первый и самый полный, пользуясь его терминологией, «четырехосновной» тип, то есть синтезирующий, гармонизирующий четыре начала: религию, культуру, политику, экономику. Правда, скорее в возможности, но такой, для реализации которой нация созрела: «Русский народ и русское общество во всех слоях своих способны принять и выдержать всякую дозу свободы»[48].

Страхов в духе Н. Я. Данилевского рассматривал Россию как самобытное явление и особый тип духовной жизни. Впрочем, он очень критически смотрел на характер духовного развития страны, в частности и на развитие нашей литературы. «Бедна наша литература» — довольно устойчивый критический рефрен Страхова, давший наконец название целому большому очерку «Бедность нашей литературы».

Однако «чувство нашей духовной несостоятельности еще не есть доказательство такой несостоятельности». Потому-то «... первая наша бедность есть *бедность сознания* нашей духовной жизни»[49]. Потому-то Страхов дает столь резко отрицательные оценки тургеневскому «Дыму» (в особой об этом романе статье): «...не дым все русское». И прежде всего за потугинские нападки на Россию: «Вообще, замечания г. Потугина иногда остроумны, но в целом удивительно мелки и поверхностны и доказывают, что русская жизнь может показаться дымом только тому, что этою жизнью не живет, кто не участвует ни в едином ее интересе. Темна, бедна русская жизнь — кто говорит! Но от этого русским людям, как людям живым, бывает трудно и тяжело жить, а не летят они по ветру с легкостию дыма. В самых шатаниях и увлечениях, которые, по-видимому, хочет казнить г. Тургенев своею повестью, мы очень серьезны, доводим дело до конца, часто дорого-дорого за него платимся и, следовательно, доказываем, что мы живем и хотим жить, а не несемся, куда ветер повеет»[50].

Но есть ли у Страхова какие-либо аргументы в пользу такой серьезности и основательности «русской жизни», несмотря на ее бедность и темноту? Трезвый, скептический и строгий ум Страхова предполагал обращение к доказательствам бесспорным и к таким, о которых сам он мог судить вполне компетентно. Доказательства брались из сфе-

ры русского искусства, русской литературы. Кстати сказать, эту же аргументацию позднее использует Данилевский. Говоря о прошлом русской литературы, он берет такие сравнения: «Чтобы найти произведение, которое могло бы стать на ряду с «Мертвыми душами», до́лжно подняться до «Дон-Кихота»[51]. А говоря о ее настоящем, он уже не может найти никаких сравнений: «Пусть укажут нам на подобное произведение (речь идет о «Войне и мире».— *Н. С.*) в любой европейской литературе»[52].

Характерно, что в статье о «Дыме» в споре с Потугиным — Тургеневым (ибо Страхов в отношении к России почти объединяет героя с автором — близость эту, как известно, не отрицал и сам Тургенев). Страхов обращается к Глинке. Страстный меломан, Страхов был большим знатоком русского и западного музыкального искусства. «Мы, например, любим музыку Глинки: серьезный, строгий музыкальный вкус развивается в нашей публике; являются композиторы со своеобразными, неподдельными талантами; мы встречаем их с восторгом, и будущность русской музыки нам кажется несомненною. А нам говорят на это: «О, убогие дурачки-варвары, для которых не существует преемственность искусства!» То есть, как же, дескать, вы надеетесь, что у вас будет русская музыка, когда ее еще нет? Забавное рассуждение! Ведь только на то и можно надеяться, чего еще нет. Но она есть, русская музыка! Сам Созонт Иванович говорит, что Глинка чуть было «не основал русской оперы». А что, как он в действительности ее основал, и вы ошибаетесь? С каким вы длинным тогда останетесь носом.. Шутка ли — *русская опера*»[53].

Правда, многие важнейшие стороны в развитии русского искусства оказались для Страхова почти наглухо закрытыми. Так было и в музыке. Любя и понимая Глинку, Страхов не понимал и не любил Мусоргского и ясно выразил это в двух статьях-письмах «Борис Годунов на сцене», обращенных к редактору «Гражданина» Ф. М. Достоевскому. Страхову остались чужды и музыкальная форма, в частности тяга к речитативу, и отступление либретто от пушкинского текста (здесь он сошелся во мнении и с музыкальными критиками — Ц. Кюи, например). Но главное — ему оказалось чуждо новое музыкальное направление в целом, его дух, его «философия» — он увидел в опере Мусоргского только «обличительство», подобное тому, которое он увидел, например, в поэзии Некрасова. Конечно, показательно, что Страхов не понял и не принял своеобразный аналог Некрасова в музы-

ке — Мусоргского. Речь уже не об именах, а о целом направлении нового русского искусства.

В отношении же собственно к Некрасову Страхов пошел далеко назад даже в сравнении со своим учителем Ап. Григорьевым и соратником Ф. Достоевским. Конечно, свою роль играло и то обстоятельство, что Некрасов стоял во главе журналов, с которыми Страхов почти неизменно вел полемику. В 1870 году Страхов опубликовал в журнале «Заря» статью «Некрасов и Полонский». Из нее особенно ясно видно, что речь идет именно о направлении. Страхов даже называет поэзию Некрасова и поэтов, близких к некрасовским «Современнику» и «Отечественным запискам», «направленской». Уже в конце статьи критик сделал любопытное замечание общего характера: «Поэты! Слушайтесь вашего внутреннего голоса и, пожалуйста, не слушайтесь критиков. Это для вас самый опасный и вредный народ. Они все лезут в судьи, тогда как должны были бы быть только вашими толкователями. Но толковать поэзию трудно, а судить — легко удивительно»[54].

Но именно на этот путь и встал сам Страхов. Он «судит» некрасовскую поэзию, по сути почти ее не «толкуя»: статья оказалась в основном посвящена Полонскому. Точнее, он судит направление, правда, из самого этого направления Некрасова выделяя: «Мы были бы чрезвычайно несправедливы к г. Некрасову, если бы смотрели на него, как на некоторого г. Минаева больших размеров, хотя так смотрит на себя сам г. Некрасов, хотя в минаевщине он поставляет всю свою славу. В г. Некрасове есть нечто большее, чего нет в г. Минаеве и во всем направлении, которому они оба служат»[55].

В результате Страхов не написал ни о том «меньшем», что он видел в Некрасове («Особенно соблазнительно — написать такую *критику* на г. Некрасова. Статейку можно было бы сделать преядовитую...»), ни о том «большем», что он в нем ощущал («Отлагаем г. Некрасова до другого времени... мы собственно собираемся *хвалить* нашего наиболее читаемого поэта. Итак, когда-нибудь мы будем хвалить г. Некрасова...»).

Почти все суждения Страхова о Некрасове отмечены этой двойственностью. Дело здесь не только в идеологической предвзятости, но и в неспособности понять и принять новую эстетическую систему. Характерно одно замечание о поэме «Мороз, Красный нос», сделанное Страховым еще в 1864 году в «Эпохе». Полемизируя с «Русским словом»,

говорившим о невозможности светлых картин крестьянской жизни, как они предстали в предсмертном сне Дарьи, Страхов писал: «Какая прелесть! Эти стихи и выписываешь с наслаждением. Какая верность, яркость и простота в каждой черте». И все же: «...несмотря на струи истинной поэзии, в целом поэма представляет странную уродливость»[56] (ср. аналогичный отзыв в письме Толстому об опере Мусоргского — «чудище невообразимое»), а самое название поэмы для него юмористическое (!): «...зачем юмористическое название в этой печальной идиллии? К чему тут красный нос?»[57] Ухо меломана Страхова не слышит Мусоргского. Ухо знатока поэзии Страхова не слышит драматического контрапункта в поэтическом слове Некрасова.

Известно, что после смерти Некрасова Достоевский, по его словам, «взял все три тома Некрасова и стал читать с первой страницы». «Всю эту ночь,— вспоминает писатель,— я перечел чуть ли две трети всего, что написал Некрасов, и буквально в первый раз дал себе отчет, как много Некрасов, как поэт, занимал места в моей жизни. Как поэт, конечно»[58]. Тогда же Страхов сообщал Толстому: «А Некрасов умирает,— вы знаете? Меня это очень волнует. Когда он звал к себе обедать (в связи с переговорами о возможности напечатания в «Отечественных записках» Анны Карениной».— *Н. С.*), я не пошел, но на похороны пойду. Его стихи стали для меня иначе звучать — какая сила...»[59] Вот уж истинно, по пророческому слову поэта: «И только труп его увидя, как много сделал он, поймут».

То же, что и об отношении Страхова к Некрасову, можно еще в большей мере сказать и об отношении его к Щедрину и ко многим другим явлениям нового искусства, которое прежде всего отличала передовая мысль, отчетливая, направленная тенденциозность. Особенно злые и несправедливые характеристики неизменно получает у Страхова Щедрин — один из главных его противников в журнальной борьбе еще с 60-х годов. Отмечая «несомненную талантливость» Щедрина, Страхов тем не менее пытался создать, например, в позднейшей статье 1883 года «Взгляд на текущую литературу» явно окарикатуренный образ великого сатирика.

Страхов с большой настойчивостью говорил о бедности нашей литературы: «Бедна наша литература. Но у нас есть Пушкин»[60]. Споры ли о сути русской жизни и ее возможностях, сомнения ли в богатстве русской литературы и ее будущем — все заставляло Страхова прибегать к одному

бесспорному, всепобивающему и абсолютному аргументу — к Пушкину.

* * *

По существу Н. Страхов сказал о самом Пушкине не так уж много нового, повторяя Ап. Григорьева в основной идее своих пушкинских статей и Белинского в ряде как более существенных, так и более частных моментов их. Но особую силу этим статьям придавало то обстоятельство, что первые из них рождались в обстановке, когда имя Пушкина вызывало равнодушие или даже подвергалось прямым нападкам, например «Русского слова» (прежде всего Писарева). «Есть,— писал Страхов,— нечто безумное... есть нечто поразительно-безумное во многих суждениях и толкованиях, которым подвергался Пушкин... Прежде всего вас поражает безмерная диспропорция между предметом этих суждений и силами и приемами судящих. С одной стороны, вы видите явление громадное, глубокое, ширящееся в бесконечность... с другой стороны, вы видите людей с микроскопически-узкими и слепыми взглядами, с невероятно короткими мерками и циркулями, предназначенными для измерения и оценки великого явления... В наш многоумный век непонимание великого часто также идет за признак ума; между тем, в сущности, не составляет ли это непонимание разительного доказательства умственной слабости»[61].

С другой стороны, Пушкин как явление новой послепетровской жизни и даже прямое следствие дел Петра (по известным словам Герцена, на вызов, брошенный Петром, Россия ответила сто лет спустя громадным явлением Пушкина) явно противоречит славянофильским концепциям. «...Никому, впрочем, не тайна,— писал Страхов,— холодность наших славянофилов к нашему Пушкину. Она заявляется издавна и постоянно... Дорожа пониманием основных черт ее (русской жизни.— *Н. С.*) духа, они равнодушно, без боли отбрасывают родное явление, мешающее этому пониманию, разрушающее, как резкое исключение, их свято уважаемую теорию».

Сама сила отрицания Пушкина в 60-е годы увеличивала у Страхова силу его утверждения. Позднее Страхов с восторгом воспринял пушкинскую речь Достоевского как подтверждение правоты своего взгляда на Пушкина, как, впрочем, и верности точки зрения на Пушкина всей почвеннической партии, которую он даже называет пушкинскою.

Многое сошлось для Страхова в Пушкине. В Пушкине он видел живой и, может быть, единственный настоящий и непререкаемый залог русской жизни и русского национального характера. К «полному» творцу Пушкину с неотразимой силой влекся односторонний, не «творческий» теоретик Страхов, находя там исход и разрешение собственной неполноты, теоретичности и односторонности. С Пушкиным скептик Страхов мог, наконец, оставлять свои «отрицательные задачи» и становиться «утверждателем», энтузиастом и проповедником, ибо пушкинские статьи Страхова — это, так сказать, сплошная проповедь Пушкина — «главного сокровища нашей литературы».

Правда, говорить о более или менее полном рассмотрении Страховым творчества Пушкина не приходится. Страхов не случайно, объединяя позднее в книгу свои статьи о Пушкине, назвал ее «Заметками» и специально оговорил такой характер книги. Но дело не только в беспретенциозности жанра. На многое в самом Пушкине, вольно или невольно, Страхов закрывает глаза. Так, «Историю села Горюхина» (Горохина, в известном тогда подцензурном названии) Страхов соотнес с карамзинской «Историей государства Российского». Но бесспорная для нас сейчас соотнесенность «Истории села Горюхина» со щедринской сатирой, например с «Историей одного города», очевидно, показалась бы Страхову кощунственной и, уж конечно, была у него самого невозможна. А ведь в общем виде он справедливо писал: «Мы находим теперь, что, несмотря на множество по-видимому новых путей, которыми шла с тех пор русская литература, эти пути были только продолжением дорог, уже начатых или совершенно пробитых Пушкиным»[62].

Но, во всяком случае, один из таких путей новой русской литературы Страхов-критик соотнес с Пушкиным. В своих «Заметках» он лишь обмолвился: «Важность «Летописи» (то есть «Истории села Горюхина.— *Н. С.*) видна уже из того, что с нее начинается поворот в деятельности Пушкина, и он пишет ряд повестей из русской жизни, заканчивающийся «Капитанскою дочкою». В развитии русской литературы едва ли есть пункт более важный; здесь мы ограничиваемся тем, что указываем на этот пункт»[63].

Из всего написанного Страховым ясно, почему столь важен для него «этот пункт»: от него начинается в русской литературе движение, завершившееся в «Войне и мире».

* * *

В новой русской литературе Лев Толстой оказался для Страхова тем же явлением, что Пушкин в прошлой. И во многом те же причины, внешние и внутренние, что влекли Страхова к Пушкину, привели его и к Толстому. Это было снова безусловное подтверждение могучей жизненной силы России. Русская жизнь и русская литература вновь заявили себя в Толстом могуче и неотразимо: «Пока жива и здорова наша поэзия, до тех пор нет причины сомневаться в глубоком здоровье русского народа...»[64] Это опять-таки был исход и внутренней неполноты, теоретичности, недостаточности. Потому-то Страхов и писал Толстому о необходимом для него *«жгучем интересе взаимного* ауканья»[65].

Именно применительно к Толстому с полной силой и проявилась знаменитая страховская способность понимания. Он не был творцом, но он с большой силой обнаружил способность понимания такого типа творца, как Лев Толстой, и такого типа творчества, как толстовское. Обнаружил, идя от себя,— так сказать, «от противного». Впрочем, в Толстом Страхов увидел и подтверждение многих теоретических начал «органической» критики. «...*Вера в жизнь* — признание за жизнью большего смысла, чем тот, какой способен уловить наш разум,— разлита по всему произведению (речь идет о «Войне и мире».— *Н. С.*) графа Л. Н. Толстого; и можно было бы сказать, что на эту тему написано все это произведение... Таинственная глубина жизни — вот мысль «Войны и мира»[66]. Самое столкновение Наполеона и Кутузова в «Войне и мире» как выражение двух противоположных жизненных типов — хищного и мирного, простого — он истолковывал в духе Ап. Григорьева.

Страхов даже полагал, что вообще именно он открыл в критике Толстого, которого, по его словам, не только не поняли, но о котором вовсе не говорили. Однако, заявляя это в конце 60-х годов, Страхов должен был бы вспомнить, что Чернышевский «открывал» Толстого в цикле своих статей о нем в середине 50-х годов.

Уже тогда Чернышевский писал: «Человек, умеющий понимать истинную красоту, истинную поэзию, видит в графе Толстом настоящего художника, то есть поэта с замечательным талантом... Мы предсказываем, что все, данное доныне графом Толстым нашей литературе, только залоги того, что совершит он впоследствии; но как богаты и прекрасны эти залоги»[67].

Недаром еще в XIX веке один из авторов назвал прини-

сываемую себе Страховым заслугу открытия Толстого «высокомерной несправедливостью»[68].

Тем не менее, что касается Толстого позднего, во всяком случае от «Войны и мира», здесь Страхов обнаружил удивительные и понимание, и прозорливость. Честь открытия и утверждения в критике этого Толстого во многом действительно остается за ним. Свои статьи о «Войне и мире» Страхов даже называл критической поэмой в четырех песнях.

Чуть ли не единственный тогда среди критиков, он, по сути, немедленно стал в то отношение к «Войне и миру», которое сам позднее формулировал в предисловии к выпущенным в 1871 году отдельной книжкой своим статьям о «Войне и мире»: «Война и мир» есть также превосходный пробный камень всякого критического и эстетического понимания, а вместе и жестокий камень преткновения для всякой глупости и всякого нахальства. Кажется, легко понять, что не «Войну и мир» будут ценить по вашим словам и мнениям, а вас будут судить по тому, что́ вы скажете о «Войне и мире»[69]. Именно на таком понимании, очевидно, возникло и то доверие, которым быстро проникся и которое постоянно испытывал по отношению к Страхову сам Толстой. Так, при подготовке «Войны и мира» к изданию в составе собрания сочинений, вышедшего в 1873 году, Толстой, в сущности, открыл принимавшему в нем участие Страхову carte blanche. «Еще просьба,— пишет Толстой Страхову в письме от 25 марта 1873 года, то есть всего через два года после знакомства,— я начал приготовлять «Войну и мир» ко второму изданию и вымарывать лишнее — что надо совсем вымарать, что надо вынести, напечатав отдельно. Дайте мне совет... если Вы помните, что́ нехорошо, напомните... Если бы, вспомнив то, что надо изменить, и поглядев последние 3 тома рассуждения, написали бы мне, это и это надо изменить и рассуждения с страницы такой-то по страницу такую-то выкинуть, Вы бы очень, очень обязали меня».

Страхов немного и осторожно, но действительно правил Толстого, в частности стиль — там, где возникали грамматические неправильности — галлицизмы. Оставляя в стороне собственно текстологическую сторону дела, обратим внимание на саму степень доверия, которую питал к Страхову Толстой. Другой пример. Посылая в редакцию «Отечественных записок» статью «О народном образовании», Толстой в письме от 30 августа 1874 года обращается к издателю журнала Н. А. Некрасову: «...очень прошу Вас корректуры ее приказать пересылать Николаю Николаевичу Страхову

(Публичная библиотека) и всякое изменение, сделанное им, принимать *как бы мое»* (курсив мой.— *Н. С.)*.

Страхов, во-первых, установил прямую связь, которая существут между Пушкиным и Толстым, а именно между «Капитанской дочкой» и «Войной и миром». Во-вторых, он указал на различие между ранними толстовскими произведениями и «Войной и миром». Наконец — и главное,—Страхов первым в критике раскрыл смысл «Войны и мира» как героической эпопеи: «Художник дал нам новую русскую формулу *героической жизни»*[70]. Эта формула основана, по Страхову, на уяснении русского идеала, впервые после Пушкина так ясно себя заявившего,— духа, который сам Толстой формулировал как дух простоты, добра и правды.

Под этим углом зрения, кстати сказать, знаменитый Платон Каратаев не только не выпадает из *русской формулы героической жизни,* но, в известном смысле, сводит ее к себе. Недаром именно в связи с ним повторяются у Толстого слова о духе добра и простоты. Образ Каратаева-солдата у Пьера естественно и прямо связан с образом других солдат и с общим образом войны как войны народной. И поставлен солдат Каратаев в самые тяжелые условия, в которых может оказаться солдат во время войны,— плена. «В лице Каратаева,— отмечал Страхов,— Пьер видел то, как русский народ мыслит и чувствует при самых крайних бедствиях, какая великая вера живет в его простых сердцах»[71].

Страхов называет еще такой тип героизма «смирным героизмом» (его несут и Кутузов, и Коновницын, и Тушин, и Дохтуров), в отличие от деятельного, который, впрочем, виден не только во французах, но и во множестве русских людей (Ермолов, Милорадович, Долохов). «Вообще говоря, невозможно отрицать, чтобы люди решительные, смелые — не имели важности в ходе дел, чтобы русский народ не порождал людей, дающих простор своим личным взглядам и силам... Итак, есть сторона русского характера, которая не вполне схвачена и изображена автором». По Страхову, такой тип героизма еще не нашел вполне своего поэта-выразителя. Мы можем еще только прозревать его. Толстой же прежде всего выразил иное: «Мы сильны *всем народом,* сильны тою силою, которая живет в самых простых и смирных личностях — вот что хотел сказать гр. Л. Н. Толстой, и он совершенно прав». Но дело не только и не просто в, так сказать, количественной силе, во внешней победе. «Если вопрос идет о силе, то он решается тем, на какой стороне побе-

да: но простота, добро и правда нам милы и дороги сами по себе, все равно, победят они или нет... Огромная картина гр. Л. Н. Толстого есть достойное изображение русского народа. Это — действительно неслыханное явление,— эпопея в современных формах искусства»[72].

Можно оспаривать ту или иную обобщенную формулу Страхова, но нельзя не видеть, что он первый сказал о «Войне и мире» как о народной книге. А ведь самое снисходительное, что произнесла тогда радикальная критика о «Войне и мире» в лице Писарева, было: картины «старого барства». Как не вспомнить великолепную ленинскую формулу, данную как раз в связи с «Войной и миром» и сообщенную нам Горьким: «До этого графа подлинного мужика в литературе не было»[73].

О бедности русской литературы теперь уже говорить не приходится, и Страхов о ней не говорит: «Если теперь иностранцы спросят у нас о нашей литературе... мы прямо укажем на «Войну и мир», как на зрелый плод нашего литературного движения, как на произведение, перед которым мы сами преклоняемся, которое для нас дорого и важно не *за неимением* лучших, а потому, что оно принадлежит к самым лучшим созданиям поэзии, какие мы знаем и можем вообразить... Западные литературы в настоящее время не представляют ничего равного и даже ничего близко подходящего к тому, чем мы теперь обладаем»[74]. Как не вспомнить также сказанные в связи с «Войной и миром» ленинские слова: «Кого в Европе можно поставить рядом с ним?.. Некого»[75].

Уже в 1870 году Страхов уверенно проронил: «Война и мир» скоро станет настольною книгою каждого образованного русского, классическим чтением наших детей». Казалось бы, достигнуты пределы признания и самых высоких оценок. И все же они у Страхова нарастают, и это, конечно, тоже связано с тем, что толстовская книга продолжает жить в своем, как теперь говорят, функциональном значении. Она развивается, подобно живому организму: оставаясь той же самой, она уже и другая. В 1887 году Страхов пишет Толстому о его книге как о вещи, уже от автора отстраненной, как о существе совершенно самостоятельном, живущем своею жизнью, общение с которой может быть поучительно для автора, выступающего в роли читателя собственной книги: «Если Вы давно не читали «Войны и мира», то убедительно прошу и советую Вам — перечтите внимательно... Несравненная книга! До сих пор я не умел ценить ее как следует, да и Вы не умеете — так мне кажется».

Но нужно видеть в отношении Страхова к Толстому еще одну сторону. Толстой был для Страхова носителем могучих жизненных сил. «Я давно называл Вас самым цельным и последовательным писателем, но Вы сверх того самый цельный и последовательный человек»,— писал Страхов. И несколько раньше: «Вы растянулись умом и сердцем во всю ширину земной жизни»[76].

Так понимаемая жизнь Толстого должна была представляться Страхову совершенно безусловной и истинной в своем развитии. Поэтому Страхов со всем энтузиазмом воспринял позднейшие религиозные искания Толстого.

* * *

Думается, что Толстой, невольно, конечно, определял и дополнительную сложность отношений Страхова с Достоевским. Эти отношения как раз были лишены, несмотря на долголетнюю близость, предельной доверительности и — особенно — простоты, которые отличают отношения Страхова с Толстым. Сложная история эта многократно привлекала внимание исследователей. Факты таковы: «Страхов был связан с Достоевским десятки лет и, так сказать, по работе, и дружески, семейно. О романе «Преступление и наказание» он напечатал в «Отечественных записках» за 1867 год (№ 3 и 4) одну из самых интересных статей. После смерти Достоевского Страхов написал о нем «Воспоминания», сохранившие ценность и документального свидетельства, и общего осмысления. Они стали введением к первому полному собранию сочинений писателя. Между тем спустя некоторое время в письме Толстому от 28 ноября 1883 года он сказал о Достоевском очень злые слова и сделал явно несправедливые, даже страшные, упреки. Письмо это было опубликовано в 1913 году, то есть много лет спустя, после смерти в 1896 году Страхова. На него остро реагировала вдова Достоевского Анна Григорьевна, которая, сопоставив публичные «Воспоминания» с этим частным письмом, первая сказала о лицемерии Страхова[77]. И до сих пор пишут о его лицемерии. Между тем дело явно обстоит сложнее.

Вообще сопоставление частных писем писателя (которые обычно рано или поздно становятся публичными) и печатно даваемых им характеристик людям и обстоятельствам, упоминаемым в переписке, могло бы нередко дать основание для обвинений в лицемерии, тем не менее этого чаще всего — и справедливо — не делается. Кстати, пожалуй,

Страхов, судя по многим его письмам — человек, менее других дающий основание для таких обвинений. Да и проницательный Толстой вряд ли бы мог на протяжении десятков лет называть «одним из лучших людей», которых он знает, лицемера и ханжу. «Он (Достоевский.— *Н. С.*),— сообщает Толстому Страхов,— был мой усерднейший читатель, очень тонко все понимал»[78]. Недаром А. Г. Достоевская вспоминает (еще до знакомства с письмом Страхова Толстому), как дорожил беседами с ним Ф. М. Достоевский[79].

С другой стороны, Достоевский, уже опять-таки в частном письме, говорит о Страхове: «Это скверный семинарист и больше ничего»[80]. В тетради «для себя» Достоевский записывает о Страхове: «Н. Н. <Страхов> в статьях своих говорил *обиняком,* по поводу, кружил кругом, не касаясь сердцевины. Литературная карьера дала ему 4-х читателей, я думаю, не больше, и жажду славы»[81]. А в письме Страхову Достоевский пишет: «В конце концов я считаю Вас за единственного представителя нашей теперешней критики, которому принадлежит будущее...»[82] Что это, лицемерие?

Очевидно, имела место сложность отношений и взаимовосприятия: и дружба, и близость, и расхождения, и столкновения, все усиливающиеся. В «Воспоминаниях» о Достоевском Страхов не лгал, но здесь он, по собственным в «Воспоминаниях» же сказанным словам, «возобновил некоторые из лучших чувств» и, по словам, сказанным уже в письме Толстому, «налегал на литературную сторону»: «Лично о Достоевском я старался только выставить его достоинства, но качеств, которых у него не было, я ему не приписывал»[83] В письме, говоря о Достоевском, он называет того и злым, и завистливым, и развратным, рисует, по его словам, другую сторону, дает комментарий к биографии, не отменяя самой написанной им биографии — «но пусть эта правда погибнет». Тем более что: «Я прибранил Достоевского, а сам, верно, хуже».

В то же время и в письмах он с большой откровенностью (и с бóльшей, чем в «Воспоминаниях») говорит о том, чем лично для него был Достоевский: «...чувство ужасной... пустоты не оставляет меня с той минуты, как я узнал о смерти Достоевского. Как будто провалилось пол-Петербурга или вымерло пол-литературы. Хоть мы не ладили все последнее время, но тут я почувствовал, какое значение он для меня имел»[84]. В «Воспоминаниях» запечатлено «значение». В письмах — не только оно, но и то, что «не лади-

ли». Дело, однако, не только в сложности отношений. Думается, что то, что предстало и было понято как некий феномен лицемерия, возникло на более принципиальной почве, а именно на религиозной.

В свое время А. С. Долинин писал: «Взгляды Достоевского — действительно «наполовину взгляды», высказанные ранним Страховым... Все эти мысли, если взять их изолированно, конечно, в высшей степени не оригинальны: любой «батюшка» произносил подобные речи с церковного амвона не один раз... В «Дневнике писателя», в особенности в «Поучении старца Зосимы», он повторяет их почти дословно»[85]. Думается, современный исследователь справедливо оспаривает подобную характеристику: «Великий художник-гуманист в тех же «Записках из подполья» ведет внутреннюю полемику и со страховской «рецептурой» переустройства мира на «идеалистических» началах. Страхову, напротив, все ясно, трудных проблем для него, в сущности, не существует, ему как бы заранее известны все возможные решения»[86].

Может быть, не случайны у Достоевского неоднократные уничижительные характеристики Страхова как семинариста. Действительно, в отличие от многих других выпускников семинарий, так обильно пополнивших в середине прошлого века ряды материалистов и безбожников, Страхов навсегда остался человеком, преданным религиозным догматам. Именно догматам. Вера эта, судя по всему, была непоколебимой, какой-то школьно-семинарской, по-бурсацки вдолбленной и навсегда такой оставшейся — безусловной, бесспорной и безвопросной. Она, опять-таки судя по всему написанному Страховым, никогда, в отличие, например, от Достоевского, не испытывалась изнутри себя. Даже такая, кажется, единственная его специальная работа, как «Учение о боге по началам разума», имеет не оригинальный, а реферативный характер, есть изложение pro и contra Аристотеля и Лейбница, Декарта и Канта.

Сама же вера полагается *до* всяких доказательств. Недаром Страхов пишет: «Все существующие философские доказательства бытия божия не имеют характера доказательств в точном значении слова, все они уже предполагают то, что хотят доказать: существование в нашем духе идеи о боге»[87]. Думается ортодоксальная религиозность Страхова здесь-то и искушалась и раздражалась исканиями Достоевского, не случайно, чем дальше, тем больше определялись их расхождения. Страхов и хочет истолковать Достоевско-

го, особенно «Братьев Карамазовых», в сугубо традиционном христианском духе и все же не всегда решается сделать это и даже прямо пишет в «Воспоминаниях» о неопределенности у Достоевского-писателя «начал и принципов».

Достоевский недаром говорил, что он проходил через горнило испытаний, что тяжко далась ему его «осанна». Дело в том, что писателем пытался, ставился под сомнение сам принцип религии, бога. Искания Толстого самого принципа этого под сомнение не ставили. Все это отталкивало Страхова от Достоевского и влекло к Толстому и в этой области. Они тоже могли спорить — многое у Толстого здесь Страхов осуждал,— но это уже был спор единомышленников.

Потому-то Толстой, оспаривая те или иные оценки Страховым Достоевского-художника (его тезис о соотношении автора и героев и др.), почти не обращая внимания на все уже данные Страховым отрицательные характеристики Достоевского-человека, вполне признавая огромные заслуги Достоевского — писателя-мыслителя, все же *упрекает* (в письме от 5 декабря 1883 года) Страхова в *преувеличении* им роли Достоевского как пророка: «Мне кажется, вы были жертвою ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, не вами, но всеми — преувеличения его значения и преувеличения по шаблону, возведения в пророки и святые,— человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла. Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, который весь борьба».

Толстой и сам был «весь борьба». Но для Страхова это была борьба в рамках самой веры: он мог что-то в этой борьбе одобрять, что-то не одобрять. Но саму такую борьбу он одобрял, приветствовал, поощрял и пытался истолковать в своем духе: «...большую долю всемирной известности Толстого нужно приписать не его художественным произведениям, а именно тому религиозно-нравственному перевороту, который в нем совершился и смысл которого он стремился выразить и своими писаниями и своею жизнью»[38]. Под знаком этого начала Страхов все меньше говорит о Толстом-художнике. Позднейшие его статьи о Толстом (особенно характерна здесь рецензия 1884 года «Французская статья об Л. Н. Толстом») — это прежде всего рассмотрение писателя с позиций того религиозно-нравственного переворота, который в нем совершился.

Достоевский достаточно ревниво относился к Толстому и, как следствие, к тому, что писал и говорил о Толстом

Страхов. 6 февраля 1875 года он сообщает жене о встрече с Майковым и Страховым: «Об романе моем («Подростке».— *Н. С.*) ни слова, и, видимо, не желая меня *огорчать*. Об романе Толстого тоже говорили не много, но то, что сказали,— выговорили до смешного восторженно»[89].

Немного раньше Достоевский вносит в тетрадь характеристику Страхова как «затолстевшего человека»[90]. Прямая и отрицательная, она, впрочем, выглядит,— может быть, выглядела и для Достоевского,— каламбуром: Страхов действительно «затолстел», к Толстому повернувшись всеми своими мыслями, чувствами и писаниями.

Самому же Страхову Достоевский напишет удивительно широко, точно, смело и великодушно: «Кстати, заметили Вы один факт в нашей русской критике? Каждый замечательный критик наш (Белинский, Григорьев) выходил на поприще непременно как бы опираясь на какого-нибудь передового писателя, т. е. как бы посвящал всю свою карьеру разъяснению этого писателя... Белинский заявил себя ведь не пересмотром литературы и имен, даже не статьею о Пушкине, а именно опираясь на Гоголя, которому он поклонялся еще в юношестве. Григорьев вышел, разъясняя... Островского и сражаясь за него. У Вас бесконечная, непосредственная симпатия к Льву Толстому, с тех самых пор, как я Вас знаю. Правда, прочтя статью Вашу в «Заре», я первым впечатлением моим ощутил, что она *необходима* и что Вам, чтобы по возможности высказаться, иначе и нельзя было начать, как с Льва Толстого, т. е. с *его последнего сочинения*»[91].

Страхов действительно стал чем-то вроде особого критика, как бы уже полностью Толстым поглощенного, специально при Толстом, для Толстого и о Толстом. «Вы ведь,— пишет он незадолго до смерти,— много виноваты в моей философии и в том, что я пренебрегаю русскою литературою». Толстой многое затмил для Страхова-критика. Но трезвость взгляда, так отличавшая его лучшие оценки, не совсем изменяла Страхову: «Недавно я кое-что перечитал и кое-что вновь прочел: Гаршина, Короленко, Чехова — да ведь это серьезная литература — не чета Zola»[92].

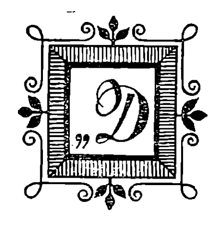
Великая литература русского реализма снова звала, обещала, обнадеживала старого критика: «Пока жива и здорова наша поэзия, до тех пор нет причины сомневаться в глубоком здоровье русского народа».

1982



Безмерность гения

(Ф. М. Достоевский)



„Достоевский — но в меру»,— предупредил однажды Томас Манн[1]. Вряд ли здесь стоит говорить хоть о чем-то напоминающем филистерскую осторожность. Ведь, в конце концов, это сказал создатель «Доктора Фаустуса». Но, очевидно, именно создатель «Доктора Фаустуса» с особой силой должен был понять, какой же бездонной глубиной открывается мир Достоевского: сама просьба умерить Достоевского шла, конечно, от острого ощущения его безмерности. Да разве один Томас Манн испытал желание, приобщаясь к Достоевскому, очертить некий заклинательный круг... Но Достоевский ли — Достоевский в меру? И что это за мера? Чья и какая?

Мер, впрочем, ему отмеряли много и многие. Полной вроде бы и сразу воздал круг Белинского: «Новый Гоголь». Понятно: все еще жило ощущением гения Гоголя, да и сам он еще был жив. Белинский ведь при жизни Пушкина указал на Гоголя, тогда не автора ни «Ревизора», ни «Мертвых душ», как на занявшего место главы русской литературы. Но новым Пушкиным он Гоголя не называл. Надежда увидеть пусть и нового, но именно Гоголя была чревата разочарованием, которое и последовало. «Надулись же мы, друг мой, с Достоевским-гением»[2],— уже вскоре писал Белинский Павлу Анненкову.

Заглавие первой книги Достоевского, как часто бывает, стало и определением автора: «Певец бедных людей». Позднее, расширяя новым заглавием и опять до него сужая, часто называли «защитником униженных и оскорбленных». Не только название первой повести «Бедные люди» воззва-

ло к памяти карамзинской «Бедной Лизы»: повесть рассказала о том, как *бедные люди любить умеют.*

Критика еще долго и потом толковала о русских бедных людях («маленький человек») 40-х годов прошлого века — и это было естественно, нужно и справедливо и для русской литературы, и для русской жизни. Но изначальная особенность дарования Достоевского — страшная сила беспредельного проникновения в душу человека — проявлялась уже здесь, уже здесь совершалось и его главное открытие — беспредельности и безмерности этой души: слетали покровы, снимались рогатки, взламывались все защитные линии человеческой психики. Критика еще только начинала свои бесконечные и, как я сказал, небезосновательные разговоры о бедном чиновнике, но стоял у Достоевского за образом бедных людей уже образ всего бедного человечества. Сегодня-то это ясно. «Я завел процесс со всею нашей литературой»[3],— признался Достоевский брату уже при самом начале своего писательства. Он осознал это сразу. Скорее, чем осознала она. С появлением «Двойника» — и она осознала.

Но вступал в тяжбу с русской литературой Достоевский как ее, русской же литературы, продолжение. Уже вся она до Достоевского готовилась сказать то, что сказала его устами. Личность — вечная ее тема, в ней эта личность находила постоянного защитника и предстателя. Достоевский принял дело в свои руки. Но он не торопился выступить только в привычной гуманной роли защитника и тем попасть в, казалось бы, столь достойную и бесспорную гуманистическую традицию. Он снова начал выяснять обстоятельства дела и в «Двойнике» первый раз их представил — не становясь здесь адвокатом, но и не превращаясь в прокурора. Пока он, скорее, прошел, так сказать, свидетелем по делу. И засвидетельствовал: нецельность человеческой личности, уже достаточно осознанная и многократно представленная в литературе как двойственность, перешла в двойничество. Кризис личности нового времени, заявлявший себя уже в двойственности ее, в двойничестве получил завершение. Двойственность еще означала две стороны характера, осознающего себя как единое, хотя и противоречивое явление. В двойничестве двойственность доходила до предела, за которым начиналось уничтожение характера, по сути, уничтожение человека. Двойничество стало завершением процесса, раздвоением, отчуждением, дошедшим до выталкивания, до реализации в некий образ вовне. Внешняя на-

глядность оказывалась единственно возможной формой обнаружения всей глубинности процесса. Для человека это оказалось чревато сумасшествием. Для художника (сумасшествие не исключалось) — необходимостью, опять-таки в последнем пределе, строить образ исходя из этого.

Необычность повести для русской литературы критика поняла давно. Чаще всего повесть осуждали. И тогда — в немедленных журнальных статьях. И много спустя — в медлительных академических писаниях. Как правило, осуждали за отступление от Гоголя, от Белинского, от гуманистических традиций. Об этом уже в наше время писали многократно. Любопытны и некоторые, уже тоже нашего времени, попытки «реабилитации», для чего ее и автора задним числом пытались вернуть на путь старой истины, благословить и вроде бы прикрыть благородной традицией. «Ни о каком отступлении от традиций гоголевской школы, от идейных заветов Белинского,— писал один из авторов, называя, кстати, «Двойника» типичной «чиновничьей повестью сороковых годов»,— применительно к «Двойнику» говорить не приходится»[4].

И в осуждении, и в защите здесь были спорны сами исходные посылки. Достоевский действительно «отступает» от заветов Белинского, но, как довольно давно уже заметил Б. И. Бурсов, из этого еще не следует, что он заслуживает за это безусловного осуждения[5]. Если бы достоинства Достоевского оценивались лишь мерой приближения к Белинскому, вероятно, Достоевского как великого русского писателя, каким мы его знаем, просто не было бы. Вряд ли следует закрывать глаза на то, что демократическая критика, в которой многие явления русской литературы получили глубочайшую, в иных случаях конгениальную оценку, мимо других великих ее творений прошла равнодушно или сурово их осудила (достаточно назвать почти всего Достоевского, «Войну и мир» и «Анну Каренину» Толстого). Не сказав этого, мы никогда не выберемся из двусмысленностей, странных недоговоренностей и ложных положений. Это сегодня ясно. И это не только не отнимает ни капли величия у такой критики, но, может быть, даже придает ей еще более героический и высокий трагический смысл: ведь само неприятие Достоевского или Толстого питалось не затхлым болотцем, а чистым и светлым источником. Это тоже должно стать сегодня ясно. И почему от традиций гоголевской школы можно только отступать, а не идти вперед? И кто в русской литературе сильнее, чем Достоевский и Толстой,

это движение вперед осуществили, часто тоже оказываясь в позициях взаимного противостояния, почти полярного?

Достоевский представил кризис человеческой личности в самом крайнем его выражении, кризис человеческой индивидуальности: «Они увидят наконец, что такое Двойник. Я надеюсь слишком даже заинтересовать. Одним словом, я вызываю всех на бой»[6]. Может быть, именно «гоголевская традиция», рамки «чиновничьей повести» и «обузили», как говорил Достоевский, ее идею.

Конечно, нельзя рассматривать идею раздвоения безотносительно к внешнему миру (естественно, не сводя его к непосредственно окружающей среде). Во всяком случае, еще в 1858 году сам Достоевский говорил о социальной значимости двойничества: «Зачем мне терять превосходную идею, величайший тип по своей социальной значимости, который я первый открыл и которого я был провозвестником»[7].

Но болезнь оказывалась столь глубокой, что получала уже и свою внутреннюю историю, развивалась по своим внутренним законам и поэтому воспринималась часто, наконец, и самим Достоевским как некое имманентное явление. Это могло представать и как «извечная» раздвоенность доброго и злого начала, а в религиозном осознании — как борьба за душу человека бога с дьяволом.

Отчуждение человека у Достоевского явилось в предельном состоянии. «Человек бежит от самого себя»[8] — словами Паскаля скажет позднее, хотя и по другому поводу, Александр Блок. И как повесть о кризисе личности повесть «Двойник» — не нужно пугаться — в известном смысле была антигуманистична, если говорить о гуманизме не в широко распространенном, скорее бытовом, чем историческом, смысле, когда под гуманизмом разумеется несколько расплывчатое определение добра, человечности, вообще чего-то хорошего. Повесть, и, по сути, целый этап творчества Достоевского антигуманистичны как демонстрация кризиса гуманизма во вполне определенном смысле.

Формулировки брало на себя уже начало нашего века, потрясенного невиданной революцией. «Кризис гуманизма,— писал один из его умных теоретиков Вячеслав Иванов,— есть кризис внутренней формы человеческого самосознания в личности и через личность»[9]. Именно в этом смысле говорил о кризисе гуманизма Блок в статье 1919 года, так и названной им «Крушение гуманизма»: «...основной и начальный признак гуманизма — индивидуализм»[10].

Наверное, не случайно В. М. Жирмунский назвал когда-

то Достоевского «как бы предсказавшим явление Блока»[11]. Блок воспринимал все эти процессы остро и под кризисом гуманизма имел в виду кризис той личности, которая была рождена и утверждена великой эпохой Ренессанса и постепенно деградировала и вырождалась в условиях буржуазного общества. «...С жизнью европейской,— отметил однажды в записной тетради Достоевский,— мы приняли в себя буржуазию... И вот все поколенье оказалось несостоятельно... Это даже и не буржуазия; это какие-то *вполне уж личинки.* Своя связь была нарушена, новая не завелась под гнетом административных начал...»[12] Личности, ставшие личинками,— так определялся процесс. «Естественно,— написал много позднее Блок,— что когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила — не личность, а масса — наступает кризис гуманизма». Правда, Блок готов говорить о гуманизме, но уже о гуманизме новом, «что создает новую личность»[13].

До поры до времени перед Достоевским-художником не стояла проблема новой личности, «восстановление погибшего человека»[14], если воспользоваться его собственным словом. Наверное, потому что не стояла проблема «массы». Здесь он уже действительно вступал в противоречие с русской литературой и отступал от прошлой традиции, к которой ему еще предстояло обратиться в своем будущем.

Поражающая сила проникновения в человеческую душу как изначальная особенность Достоевского скоро получила возможность многократного страшного усиления и необычайную сосредоточенность. Опыт Достоевского-художника обрел опору в таком опыте Достоевского-человека, которого, кажется, не знает мировая история искусства ни за одним из своих создателей. Никто из гильотированных, расстрелянных, повешенных поэтов, художников и писателей уже ничего не смог рассказать человечеству о своем последнем испытании. Князь Мышкин встретил такого человека, который рассказал: «...эти пять минут казались ему бесконечным сроком, огромным богатством; ему казалось, что в эти пять минут он проживет столько жизней, что еще сейчас нечего и думать о последнем мгновении... Что, если бы не умирать. Что, если бы воротить жизнь — какая бесконечность... Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил»[15]. Жизнь была возвращена. И всю жизнь свою Достоевский-писатель так представлял каждую минуту, что она, каждая, обращалась и обратилась в век. Сегодня эта безмерность времени Достоевского, эта бесконечность его ясна, как никогда рань-

ше: в малом — великое, в конкретном русском — общерусское, в общерусском — общемировое. Достоевский очень углублен в жизнь, в быт, в текущую историю — современность. Нет, наверное, писателя, у которого бы дорожение *этим* моментом, *этой* минутой было развито сильнее. Но сегодня ясно, как мгновенный бытовой эпизод, сиюминутное казусное житейское обстоятельство превращается у него в почти надвременное действо.

И он прожил «столько жизней». И как. Конечно, недаром все же возникает соблазн — и скольких этот соблазн соблазнил — отождествить автора с героем. Многих это коснулось — и героев, и авторов. Но, наверное, никто здесь не потерпел больше Достоевского. И подпольный-то он человек. И чуть ли не Ставрогин. И уж, естественно, всепокрывающее и сквозь все прошедшее двойничество: личность-двойник. В общем каждый из критиков подходил со своей мерой, в свою меру. Эту меру действительно находил. Этой мерой обмерял. И каждый видел в то же время безмерность самой этой меры. И чаще всего, деликатно об этом помалкивая или остервенело об этом крича, ужасался. Называли ведь и духовным отцом Ницше. А известно, в чьих духовных вождях состоял сам Ницше. Так что «жестокий талант» или «двойник» — это еще ничего, довольно даже снисходительно. Хотя кредит у таких построений сегодня все больше падает. Но сами они не случайны, а в том, что они появились и появляются, в большой мере писатель «сам виноват».

Достоевский позднее недаром так ощутит протеизм Пушкина, знаменитую пушкинскую способность перевоплощения и с такой силой о ней скажет. Недаром, потому что сам Достоевский, по-своему, по-достоевски, был наделен ею в высшей степени. В своего героя он погружался полностью, шел с ним до конца, следуя его логике, его идее. Он не просто как бы со стороны позволял ему свободно развиваться, что обычно для реалиста, он сам становился им и всегда выдерживал искус, осуществляя принцип своего реализма «в высшем смысле», по известному его слову[16]. Не случайно, очевидно, Тургенев так отреагировал на восприятие Достоевским его, тургеневского, героя: «Вы до того полно и тонко схватили то, что я хотел выразить Базаровым, что я только руки расставлял от изумления и удовольствия. Точно Вы в душу мне вошли и почувствовали даже то, что я не счел нужным вымолвить»[17]. Ведь это сказал замечательный реалист и психолог о своем герое. И здесь Достоевский явно

выходил за черту, Тургеневым очерченную,— к невымолвленному.

Может быть, потому-то Достоевский сумел и само зло показать в его особом качестве.

Прежде всего зло буржуазности. Ведь Достоевский вместе с Тютчевым, Толстым и Герценом, может быть, самый антибуржуазный писатель в мире, в творчестве которого конкретно-исторические разоблачения буржуазных установлений становятся и способом разоблачения зла в его метафизической сущности. Он не только выявлял отвратительность и безобразие зла, что было бы делом сравнительно легким или, во всяком случае, таким, которое искусство тысячекратно выполнило, но и его соблазн, прелесть, или, как говорили когда-то, прелестность, то есть искусительность. Как, в самом деле, было не объявить его носителем и апологетом зла? И объявляли. А дело совсем в другом. Как справедливо отметил автор одной из последних книг о Достоевском, Достоевский «дает читателю и величайшую свободу совести, возможность испытать основы своей совести, своих убеждений, своих идеалов, возможностей собственной природы»[18].

Именно такой подход выбивает почву из-под рассуждений о непреодоленном двойничестве, о нравственном релятивизме писателя, из-под многоречивых, внешне глубокомысленных, но по сути мелких и обывательских рассуждений о личности Достоевского. Ибо обыватель всегда готов предаться оправданиям и самооправданиям, опираясь на «грехи великих», не понимая ни сути этих якобы грехов, ни подлинного характера их изображения в искусстве.

Когда М. М. Бахтин написал свою знаменитую теперь книгу о Достоевском, то, при всей локальности задания и установке на некоторую технологичность исполнения («Проблемы поэтики Достоевского»), она приобрела важный идейный смысл: в пух и в прах разлеталась даже возможность говорить о художественноммономире Достоевского и, следовательно, о Достоевском — «двойнике», «певце зла», «жестоком таланте», «носителе ницшеанских идей» и т. д. и т. п. Но сегодня и к этому можно многое добавить. Герои Достоевского не только «идейные» люди, выражение самосознания, если воспользоваться словами Бахтина, «живущего своею незавершенностью, своею незакрытостью и нерешенностью»[19], своею, добавим, безмерностью.

Заметим, кстати, что у Достоевского немало героев завершенного, закрытого и решенного самосознания или, ес-

ли угодно, лишенных самосознания, например тот же Лужин в «Преступлении и наказании». А кто скажет, что это не герой Достоевского? И уж конечно, тоже — теоретик, тоже — «точка зрения». Но как он не личностен. Собственно, он как раз кургуз и закрыт как «точка зрения» именно потому, что закрыт как личность. Однако в том же романе очень личностна Катерина Ивановна, лишенная «точки зрения».

Дело в том, что для Достоевского страшно важна личность в целом, в совокупности всех своих качеств не как качеств закрепленных, раз навсегда данных, а как раскрепощенных, часто неясных, беспрерывно проявляющихся, подвижных, становящихся, живущих. Личность у Достоевского вызывает на сочувствие, сопереживание, сострадание, сопротивление, то есть выявляется не только как носитель, по Бахтину, идеи, но и в целом как личность, «целиком, *всем человеком»* — так однажды выразился писатель. Собственно, потому-то она и оказывается не только носителем идеи, но часто и борцом с идеей в себе же самой, находя силы, себе же самой неведомые.

В то же время сама степень проникновения в каждый из миров-личностей, степень слияния с ними писателя и позволяли, с одной стороны, довольно вроде легко и убедительно приписывать Достоевскому мысли, чувства и чуть ли не деяния его героев; с другой стороны, игнорировать то, что можно было бы назвать авторской позицией. А ведь последовательное утверждение самостоятельности любого голоса в мире писателя, столь точно обоснованное Бахтиным, уже в силу развития самого этого принципа не должно исключать самостоятельности авторского голоса, если не подчиняющего себе другие голоса, то хотя бы равного им,— сторона дела, Бахтиным упущенная. И в самом деле: почему свобода другого или других должна подавлять собственную свободу?

Достоевский, очевидно, сам сознавал или ощущал особенности своей могущей ввести в заблуждение относительно позиции автора художественной системы. И часто выходил за рамки собственно повестей или романов к отчетливым формулировкам такой позиции. Отсюда и «Зимние заметки о летних впечатлениях», и статьи, и, наконец, «Дневник писателя». Сегодня они привлекают наше особое внимание. Может быть, как раз они особенно и близки нам возможностью прямого контакта с миром Достоевского.

Больному человечеству писатель ставил диагнозы всечеловеческого, мирового масштаба. Но выявлял он их на рус-

ской почве. И не случайно. Западный мир недаром почти немедленно стал жадно внимать Достоевскому и в то же время как раз в связи с Достоевским не прочь был потолковать о загадочности и неблагообразии «русской души». «Народ наш,— писал Достоевский,— с беспощадной силой выставляет на вид свои недостатки и пред целым светом готов толковать о своих язвах, беспощадно бичевать самого себя... во имя негодующей любви к правде, истине... Сила самоосуждения прежде всего — сила; она указывает на то, что в обществе есть еще силы»[20]. Наш писатель писал отнюдь не только о наших язвах, но опирался он на действительно нашу беспощадную силу самоосуждения. И здесь даже в этих, так сказать, отрицательных задачах он укреплялся в народе. Но не только в отрицательных.

Достоевский — народный писатель — звучит необычно. Ибо словом «народный» для нас, еще от XIX века, определяется писатель, либо народом широко освоенный, народом читаемый и почитаемый, либо (чаще это вещи связанные) представивший широкий разлив народной жизни. Ни того, ни другого без больших натяжек не скажешь о Достоевском и сейчас. Но Достоевский — наш доподлинно народный писатель: принципу народности как основному мировоззренческому принципу он, приняв однажды, не изменял никогда, постоянно держа его в уме. И в сердце. Более того, он единственный в своем роде народный писатель. Достоевский-художник и здесь обрел такую опору в опыте Достоевского-человека, которого, кажется, не знает даже история нашего искусства ни за одним из наших великих писателей. Одиночками были заточены в Сибири Радищев и Чернышевский. «Своим» обществом отправились на каторгу декабристы. Достоевский был на каторге с «народом». Он узнал народ не в совместной, пусть страшной, борьбе на военном поле, не в созидающем, пусть тяжком, труде на поле сельском — *там*, на каторге, укрепилась его вера в русский народ. Более того, она родилась *там*. Она действительно прошла через все, и поколебать ее уже действительно не могли ничто и никто. Менее всего те, кого он называл «фельдфебелями цивилизации»: «Теперь мы с такою капральскою самоуверенностью... стоим над народом, что любо-дорого посмотреть: руки в боки, взгляд с задором, смотрим фертом,— смотрим да только поплевываем: «Чему у тебя, сипа-мужик, нам учиться, когда вся национальность-то, вся народность в сущности одно ретроградство...»[21]

Только после выхода к жизни «массы», на народную

«почву», если воспользоваться словом самого писателя, для него принципиальным и многозначным, появилась возможность говорить о новом и для него, и для всей русской литературы возрождении личности, о новом возрождающемся гуманизме.

Достоевский писал о больном мире, и болезням мира, им обнаруженным, он искал лекарств в соответствии с диагнозом. Он не пытался лечить рак печени, прикладывая ко лбу свинцовую примочку. Достоевский искал позитивных начал, идеальных определений, положительных героев. Но и здесь его мерой была, если можно так сказать, безмерность.

Проницательнейший и скептичный Щедрин, трезво и прямо указав на то, что он назвал в романе «Идиот», да и вообще в произведениях Достоевского «пятнами» («глумление над так называемым нигилизмом»), тем не менее написал: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. Укажем хотя на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основание романа «Идиот»,— и, конечно, этого будет достаточно, чтобы согласиться, что эта такая задача, перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде; о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п. Это, так сказать, конечная цель, в виду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся лишь промежуточными станциями»[22].

«Конечная цель!» Достоевского недаром часто называли «пророком», «учителем поколений», «пророком русской революции»... Сегодня, может быть, следует напомнить то, о чем давно сказал Лев Толстой: не нужно вставать в такое ложное отношение и возводить в пророки и святые человека, который весь — борьба. Очевидно, следует говорить о другом. Достоевский не был пророком, но образ пророка и идея пророчества не переставали, как сказал когда-то Иван Аксаков о Тютчеве, «предноситься» перед ним[23]. Наверное, он не был человеком веры в обычном и прямом значении этого слова («Я дитя века, дитя сомнения и неверия»), но в нем всегда жила жажда веры («Тем сильнее в душе моей,

чем более во мне доводов против»)[24]. Еще раз можно было бы вспомнить любимого им Тютчева:

Он жаждет веры,
Но о ней не просит.

Достоевский действительно не просил веры. Но жаждал ее, стремился к ней, искал ее. Искал разрешений. И находил их. Причем находил в сферах высоких и метафизических, может быть, потому, что находил их и в сферах земных и реальных. Вера в массу подкреплялась реальной верой в русский народ. Вера в личность опять-таки получала для Достоевского подтверждение в факте реальном, явленном, бывшем — Пушкин. Там, в этом бывшем, он готов был видеть будущую возможность разрешений личного, национального, всемирного.

В 1880 году в знаменитой своей речи о пророческом значении Пушкина он только подтвердил то, что сформулировал еще в 1863 году: «Ведь это пророк и провозвестник»[25]. Еще тогда, в начале 60-х годов, Достоевский писал: «С общечеловеческим элементом, к которому так жадно склонен русский народ, он, мы уверены, наиболее познакомится через Пушкина»[26].

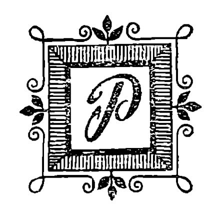
Подчас мы склонны то, что Достоевский назвал «всемирной отзывчивостью» Пушкина, понимать как только протеизм, как чудную способность перевоплощения. А Достоевский говорит не просто об умении ощутить и передать своеобразие других наций, а о всемирной отзывчивости как способности воплотить идеальные начала их: «...эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим... воплотить в себе с такой силой гений чужого... народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призвания...»[27]

Достоевский безмерен. Сегодня, наконец, отвергая скорые приговоры, безусловные характеристики и категоричные суждения, мы уже понимаем возможность того, что мы можем еще и не понимать этой безмерности. Но сегодня мы уже понимаем, что нужна нам именно безмерность Достоевского и что мы можем и должны мужественно ее принять, укрепленные тем, что безмерности зла, им обнаруженного, он противопоставил безмерность добра и света.

1981



Русская поэзия середины 19 века и поэты некрасовской школы



Русская поэзия прошлого века пережила в своем развитии, по крайней мере, три подлинных подъема. Первый, условно говоря, падает на начало века и осенен именем Пушкина. Другой давно признанный поэтический взлет приходится на рубеж двух столетий — девятнадцатого и двадцатого — и связан прежде всего с творчеством Александра Блока. Наконец, третья, по выражению современного исследователя, «поэтическая эпоха»[1] — это середина XIX века, так называемые 60-е годы, хотя именно в поэзии так называемые 60-е годы хронологически ощутимее сдвигаются к началу 50-х.

В свое время поэт Бальмонт сказал, и, кажется, не ошибся, что русская поэзия XIX века знает семь великих имен: Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Баратынского, Некрасова, Фета и Тютчева. Нетрудно видеть, что первые четыре поэта (и отчасти Тютчев) творили до 40-х годов. Нетрудно видеть и другое: расцвет поэзии Некрасова, Фета (и отчасти Тютчева) приходится именно на середину века. И в 40-е годы в русской поэзии имеют место значимые и принципиально важные явления. Достаточно сказать, что в середине 40-х годов, в общем, складывается оригинальное творчество Некрасова, в 40-е годы начинает Афанасий Фет. Тем не менее 40-е годы в целом — время поэтического упадка. Это подтверждает и внешняя картина литературной жизни: ограниченное количество выходящих поэтических сборников, более чем скромное место, занимаемое поэзией в журналах, скудное, переходящее почти в пренебрежение внимание, уделяемое поэзии критикой. И причины нужно искать не только в произволе издателей или недостатке эстетического

чутья у критиков — можно указать, например, на очень сдержанное отношение к поэзии во второй половине 40-х годов даже у Белинского,— а прежде всего в делах самого поэтического цеха.

Тем не менее уже в самом конце 40-х годов предпринимаемая таким чутким редактором и издателем, как Некрасов (не говоря уже о его мироощущении поэта), попытка оживить интерес к поэзии представляется симптоматичной. В «Современнике» затевается целая серия статей, посвященных поэтическим явлениям эпохи. В рамках этого широко задуманного предприятия написана и известная статья Некрасова «Русские второстепенные поэты». Все это было предощущением нового подъема поэзии, признаки которого обнаруживаются уже с начала 50-х годов и который к середине 50-х годов обретает необычайную стремительность. Поэзия снова получает права гражданства на страницах журналов, становится полнокровной и самостоятельной участницей, а в некоторых отношениях и руководительницей литературного процесса, предметом критического анализа и теоретических споров: лучшие критики снова много и заинтересованно пишут о ней — Чернышевский и Добролюбов, Ап. Григорьев и Страхов, Дружинин и Боткин.

Выходят и часто становятся подлинно выдающимися событиями литературной и общественной жизни поэтические сборники. Прежде всего это относится к сборнику Некрасова 1856 года. А можно назвать еще и книги Фета, Никитина, Огарева, Полонского, Майкова и др. И конечно, существенна не только количественная сторона дела. Эпоха воззвала именно к поэзии, а не к стихотворству, недостатка в котором не было никогда. Меняется качественно и самый характер поэзии и просто состав имен создателей ее. Появляется немало новых поэтов: Случевский, например, или Никитин.

Но происходит не обычная смена поколений. Процесс становления поэзии выглядит много сложнее. Характерно возрождение к новой жизни поэтов, давно сложившихся, но почти замолчавших в «непоэтические» 40-е годы. Может быть, наиболее характерна в этом смысле судьба Тютчева, его, так сказать, двойное возрождение: во-первых, внимание к самому его творчеству, уже существовавшему, возрождение его в читательском восприятии, и, во-вторых, сама его необычайная творческая активность. По сути дела, можно говорить о своеобразном возрождении даже Некрасова, в конце 40-х годов переживавшего явный творческий кризис, мало или совсем (на протяжении 1849 года) не писавшего

стихов и прямо заявлявшего, что он теперь стихов не пишет. С другой стороны, такой писатель, как Тургенев, создавший немало стихотворных произведений в «прозаические» 40-е годы, полностью расстается со стихами в «поэтические» 50-е.

Но русская поэзия после Пушкина уже не покрывалась именем и авторитетом одного человека, даже если человек этот — Некрасов.

«Рядом с Некрасовым,— писал Б. М. Эйхенбаум,— стоит Фет, свидетельствуя своим творчеством, что Некрасов сам по себе эпохи не образует, что кроме некрасовского метода есть и другой, которому, правда, не суждено стать главным, первенствующим в пределах своей эпохи»[2].

Поэзия оказывалась многоструйной, несущей в себе противоборствующие начала, она выражала возросшую сложность и противоречивость жизни. Отчетливо обозначаясь и поляризируясь, развиваются два направления: демократическое и так называемое «чистое искусство».

Вообще, когда мы говорим о двух поэтических лагерях, нужно иметь в виду большую пестроту и сложность отношений как внутри каждого из лагерей, так и в отношениях между ними, особенно если учитывать эволюцию общественной и литературной жизни. «Чистые» поэты писали гражданские стихи — от либерально-обличительных (Я. Полонский) до реакционно-охранительных (Ап. Майков). Поэты-демократы испытывали определенное (и положительное тоже) влияние со стороны поэтов «чистого» искусства: Никитин, например, в своей лирике природы. Расцвет сатирической поэзии связан главным образом с демократическим движением. Тем не менее с других исходных позиций «чистое искусство» выдвинуло ряд крупных сатирических дарований: Н. Щербина и особенно А. К. Толстой, написавший немало сатирических произведений, как самостоятельных, так и в рамках коллективного авторства, создавшего знаменитого Козьму Пруткова.

И все же в целом между двумя поэтическими движениями проходит достаточно четкий водораздел. В противостоянии и в противоборстве этих двух направлений часто заявляла о себе обострившаяся социальная борьба.

Полюса можно было бы, пожалуй, обозначить двумя именами: Некрасов и Фет. «Оба поэта начали писать почти одновременно,— констатировала критика,— оба пережили одни и те же фазисы общественной жизни, оба сделали себе имя в русской литературе... оба, наконец, отличаются дале-

ко не дюжинным талантом,— и при всем том в поэтической деятельности каждого из них нет почти ни одного общего пункта»[3].

Само развитие двух поэтов, которые стали в конце концов в столь противоположные позиции, как бы подтверждая историческую закономерность, совершалось параллельно. Хронология до удивительных совпадений подчеркнула этот параллелизм и это противостояние. Почти ровесники (Фет родился в 1820-м, Некрасов — в 1821 году), они издали в одном и том же 1840 году свои первые сборники, еще близкие друг другу как неоригинальностью, так и характером этой неоригинальности. Должно быть отмечено пристальное внимание обоих молодых поэтов к Бенедиктову, оказавшееся установкой на новаторство[4]. Характерный штрих: оба автора сборников, как бы компенсируя претенциозность названий: «Лирический пантеон» и «Мечты и звуки», скромно укрылись за инициалами. Новые, уже «свои» поэтические книжки оба выпустили тоже в одном и том же — 1856 году[5]. И уже не удивляешься, когда видишь, что предшествовавшие этим книгам поэтические заявления творческих программ появились одновременно. В 1854 году каждый из поэтов опубликовал свою «Музу»: в «Современнике» (№ 1) — Некрасов, в «Отечественных записках» (№ 6) — Фет. «Музы» эти оказались разными, хотя и восходили к одному источнику — к стихотворению Пушкина 1822 года «Наперсница волшебной старины...». Оба, и Некрасов, и Фет, воспользовались рядом пушкинских образов. Оба последовали пушкинскому размеру, заменив лишь пятистопный ямб шестистопным, а сложную пушкинскую рифмовку рифмовкой парной, и самой этой формальной близостью друг другу еще больше подчеркнули всю разницу двух своих уже определившихся в поэзии путей.

Образ некрасовской музы отчетливо полемичен по отношению к гармоническому образу музы, девы-любовницы, в пушкинском стихотворении (в 1854 году «Наперсница волшебной старины...» еще не была опубликована и, очевидно, оказалась известна Некрасову в рукописном виде). Образы пушкинского стихотворения Некрасовым привлечены и сразу же отвергнуты: «Ты детскую качала колыбель» — у Пушкина; «Играла бешено моею колыбелью» — у Некрасова; «И меж пелен оставила свирель» — у Пушкина; «В пеленках у меня свирели не забыла» — у Некрасова. В последнем случае уже само слово «пеленки» на фоне пушкинских «пелен» звучало как дерзость и вызов.

Фет к Пушкину здесь ближе. Его муза — тоже дева-любовница, во всяком случае дева-любовь. Но и Некрасов, и Фет отчетливо противопоставляют себя некоей традиции, хотя и разному в ней. Не случайно оба стихотворения начаты с отрицания. Более сдержанного у Фета:

Не в сумрачный чертог наяды говорливой
Пришла она пленять мой слух самолюбивый.

У Некрасова отрицание резче, решительнее, «нет» звучит как обрубающий удар:

Нет, музы, ласково поющей и прекрасной,
Не помню над собой я песни сладкогласной!

Сама эта вроде бы чисто интонационная разница в отрицаниях отчетливо выражает и разницу между поэтами в их отношении к традиции.

Некрасовская муза совсем новая, необычная. «Неразделимые и Муза и Любовь» разделялись. Декларируемый образ некрасовской музы, а если отвлечься от символа — некрасовской поэзии, очень сложен. Он совсем не покрывается образом музы — мятежницы и мстительницы, как на рисунке М. О. Микешина, где муза напоминает, пожалуй, даже свободу на баррикадах у Делакруа[6]. Это ведь и образ музы, «всечасно жаждущей, униженно просящей, которой золото — единственный кумир». Это муза, в стоне которой смешалось все «в смешении безумном»:

Расчеты мелочной и грязной суеты,
И юношеских лет прекрасные мечты,
Погибшая любовь, подавленные слезы,
Проклятья, жалобы, бессильные угрозы.

Но и муза Фета тоже заявляет свою, хотя и совсем другую, необычность. И она противостоит традиции привычной высокой поэзии, которая является

...под ветвию лавровой,
С цитарой золотой иль из кости слоновой,
Ни разу на моем не прилегла плече
Богиня гордая в расшитой епанче.

Этой музе она противостоит своей «домашностью», простотой, непритязательностью:

Мне Музу молодость иную указала:
Отягощала прядь душистая волос
Головку дивную узлом тяжелых кос...

При всей разнице роднит Некрасова с Фетом то, что оба не без основания говорят о новизне своих муз, новизне, не вполне ясной еще самим поэтам. Некрасов поведал, сам смятенно вглядываясь в «смешение безумное», о «непонятности» своей музы:

Так вечно плачущей и непонятной девы
Лелеяли мой слух суровые напевы.

Фет писал о «несказанном стремлении», о музе, чья речь была полна

И женской прихоти, и серебристых грез,
Невысказанных мук и непонятных слез.

Оба поэта говорили или готовились сказать о новом, неясном еще им самим, шли к открытиям и совершали их.

Было бы неверно, однако, обозначать одно направление только знаком плюс, а другое — знаком минус.

Подлинность поэзии Фета вряд ли сейчас может быть поставлена под сомнение даже в сравнении с поэтической подлинностью Некрасова. Теперь-то уже ясно, сколь преходящими оказались оценки критиков (Д. Писарев, В. Зайцев), отрицавших поэзию Фета, и сколь обеднела бы русская поэзия, если бы эти нападки вполне достигли цели.

В центре эстетических споров, острой литературной борьбы середины века снова оказалось имя Пушкина. Пушкин оставил богатое наследие, и борьба за право наследования носила живой и злободневный характер. Доказать это право значило доказать всей силой пушкинского авторитета состоятельность своей позиции. Менялись читатели, менялись читательские симпатии и интересы. Критики и теоретики могли спорить об абсолютной и относительной ценности «пушкинского» и «гоголевского» направлений, но для поэтов разных направлений и степени таланта «солнце русской поэзии» было незакатным. Поэты почти все хотели наследовать Пушкину.

«Пушкина читайте, Пушкина. Ну, а потом Лермонтова, Некрасова, но главным образом читайте и перечитывайте Пушкина... в нем все, что нужно»,— приводятся слова Л. Н. Трефолева в воспоминаниях о нем[7]. Это слова, может быть, наиболее верного и, в известной мере, ортодоксального некрасовца. Сам Некрасов писал: «...поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину, и если бог дал вам талант, идите по следам Пушкина...»

Сторонники гражданской поэзии смело ссылались на пушкинскую итоговую формулу:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Деятели «чистого искусства» без устали цитировали:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Вряд ли случайно Некрасов вспоминает о Пушкине в связи с Фетом: «Смело можем сказать, что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе, после Пушкина, не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет. Из этого не следует, чтобы мы равняли г. Фета с Пушкиным; но мы положительно утверждаем, что г. Фет в доступной ему области поэзии такой же господин, как Пушкин в своей, более обширной и многосторонней области».

Поэтов неизменно привлекало в Пушкине — как норма и предмет зависти — поразительное ощущение цельности и полноты жизни, органичность восприятия бытия.

Такую же непосредственность, свежесть, ненадломленность, если воспользоваться определением Некрасова, несет поэзия Фета, и это прежде всего роднит ее с поэзией Пушкина. Чернышевский как бы недоумевает, вглядываясь в поэзию Фета: «пишет пустяки», и в то же время «он хороший поэт»[8]. Можно было бы, пожалуй, сказать, что Фет оказывался «хорошим поэтом», потому что писал «пустяки». Но, чтобы сохранить в новых условиях пушкинское ощущение цельности бытия, ему пришлось замкнуться в ограниченной сфере, прежде всего в сфере природы и особого рода любви, остаться в рамках того, что часто называют темами «чистого искусства», всякий выход из которых грозил гибелью таланта (чего стоят немногочисленные «гражданские» стихи Фета!). Как ни странно, позиция «чистого искусства» в известной мере спасала поэзию Фета и ряда других поэтов этого времени от реакционных политических и гражданских идей и определяла возможность настоящих открытий в поэзии.

Однако, заключая в себе, развивая и углубляя определенные элементы пушкинской поэзии, такая поэзия была лишена ее огромности. От всей многосторонности мира, от

борьбы в нем приходилось отказываться во имя сохранения цельности и непосредственности.

П. И. Чайковский, писавший о безусловной гениальности Фета, должен был заметить, что «есть в этой гениальности какая-то неполнота, неравновесие, причиняющие то странное явление, что Фет писал иногда совершенно слабые, непостижимо плохие вещи»[9]. Не случайно он, по замечанию П. И. Чайковского, избегает тем, которые «легко поддаются выражению словом», ибо уже сама многозначность слова постоянно грозит нарушить миг самозабвенной отдачи искусству, радостное, но мгновенное состояние. Попытки выйти в иные сферы жизни оканчивались для поэта неудачами. «Он,— сообщал о Фете в письме Тургеневу от 24 мая 1856 года Некрасов,— написал поэму «Липки», по-моему, плохую до значительной степени. Я за ней не погнался. Нет, поэмы — не его дело. Если б Фет был немного меньше хорош и наивен, он бы меня бесил страшно; да, ненадломленный».

Некрасовская гражданская, демократическая поэзия тоже с полным правом могла считаться носительницей пушкинского начала, прежде всего его благородного завета «глаголом жечь сердца людей». Но и в некрасовской поэзии проявилась известная ограниченность и односторонность. Фет в своем стихотворении «Псевдопоэту» (очевидно, Некрасову) бросил упрек:

Ты слова гордого «свобода»
Ни разу сердцем не постиг.

И Некрасов как будто признавал известную справедливость подобных обвинений, когда писал:

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих.

В то же время он отчетливо сознавал, что «стих» этот не случаен, не вымучен, что это — подлинная поэзия («но кипит в тебе живая кровь»), что в такой «несвободе» и заключается его поэтическая свобода: «Каковы бы ни были мои стихи, я утверждаю, что никогда не брался за перо с мыслью, что бы такое написать или как бы что написать: позлее, полиберальнее?— мысль, побуждение, свободно возникавшее, неотвязно преследуя, наконец заставляло меня писать. В этом отношении я, может быть, более верен свободному творчеству, чем многие другие».

Так Фет в самой своей «свободе» оказывался несвобод-

ным, а Некрасов свободным в «несвободе». Какие-то сферы жизни, открытые для поэзии одного, были закрыты для другого.

То, что в Пушкине, о котором Ап. Григорьев сказал: «Пушкин — наше все»[10],— могло существовать в неразрывном единстве,— раскололось, разошлось и даже стало во враждебные отношения. Целостность и синтетичность пушкинской поэзии нарушились, хотя каждое из выделившихся направлений предстало в то же время развитым и углубленным.

Поэзия Фета и ряда других талантливых поэтов, близких ему по своим позициям (Ап. Майков, Я. Полонский), органично входила в свою эпоху, рождалась ею и связывалась многими нитями с искусством того времени. Только Гончаров мог написать «Обломова» — Добролюбов это прекрасно понял. Одно из главных достоинств романа Тургенева о «новом человеке» — Базарове — Писарев увидел в том, что он был написан «старым человеком» — Тургеневым. То, что открывала поэзия «чистого» искусства, не могла открыть некрасовская. Фет и правда от многого уходил, но, как заметил еще Вл. Соловьев, он возвращался не с пустыми руками.

Действительно, и Фет, и Майков, и Щербина, и Полонский, и А. Толстой *уходили* в природу и в любовь, но для того, чтобы они *находили* там, должны были сложиться некоторые объективные предпосылки в человеческой истории вообще и в русской истории в частности. Эти поэты искали красоту и находили ее, искали свободу, цельность, гармонию и находили их. Иное дело — какую и в каких пределах.

Сами «вечные» темы природы и любви, реализовавшиеся в «вечной» сфере, связанной с античным или даже библейским миром, постепенно, и в 50-е годы прежде всего, приближаются к русской жизни, к русской природе, связываются с психологическим, духовным миром русского человека определенной поры. Собственно пластичная лирика природы в антологическом духе, сложившаяся в творчестве Майкова, Фета, Щербина еще в 40-е годы, эволюционирует, становясь более человечной, то есть психологически насыщенной, напряженной, и более русской, естественной, реалистической. И это не только лучшие стихи Ап. Майкова, такие, например, как «Весна», «Весна! выставляется первая рама», «В лесу», «Осень», «Сенокос», «Нива», но даже и гекзаметры такого убежденного «грека», как Н. Щербина: «Лес», «Уженье» и др. В лирике А. К. Толстого это русское

начало существенно обогащается и за счет использования фольклорных интонаций («Острою секирой ранена береза...»), и, может быть, наиболее полно это природное начало в русской лирике середины века выразил Фет, хотя, повторяем, это общая тенденция в лирике «чистого» искусства того времени.

Фет — поэт природы в очень широком смысле. В более широком, чем просто лирик-пейзажист. Сама природа в лирике Фета социально обусловлена. Фет выразил в русской лирике более, чем кто-либо, то свободное отношение к природе, в которое вставал человек как высоко развитый социальный организм, уже создавший «вторую природу» и только после этого получивший возможность увидеть жизнь и красоту первой, а тем самым почувствовать и ощутить собственную свободную и подлинно человеческую сущность.

Маркс писал о важности понимания именно того, насколько человеческое стало естественным, а естественное человеческим. Эта уже новая, человеческая естественность в литературе выявлялась прежде всего в лирике природы и в лирике любви, самого природного, естественного человеческого чувства, самого природного и самого человеческого.

Но в условиях мира частнособственнических отношений искусство развивается в тяжких противоречиях. И человеческая, свободная природность, для того чтобы выразить себя в искусстве, выразить радость свободного человеческого бытия, потребовала особых, как бы лабораторных условий. Потребовалась известная изоляция от собственно социальной жизни общества, от мучительной социальной борьбы. Фет и другие «чистые» поэты были в силу своей социальной позиции к этому готовы. Но жертвы были велики: «свободное» отношение к природе за счет несвободного отношения к обществу, уход от человечества во имя выражения человечности, достижение цельности и гармонии за счет отказа от цельности и гармонии и т. д. и т. п. Эта внутренняя противоречивость не сразу, постепенно, но чем дальше, тем больше даст себя знать.

Саму свежесть (определение, чаще всего применявшееся к Фету, особенно революционно-демократической критикой), природность, богатство человеческой чувственности в лирике Фета рождала русская обстановка середины века. Страна не только сконцентрировала всю мерзость и тяжесть социальных противоречий, но и готовилась к их разрешению, уже как бы отринула их. Предгрозовая очистительная эпоха, предчувствие всеобновляющих перемен воззвали к

новому человеку и к новой человечности. И речь не только о новом человеке-разночинце. Открытия в литературе были здесь очень широкими: тургеневские женщины, «диалектика души» в толстовской трилогии, в русской лирике, в частности в лирике Фета, Ап. Майкова, Ал. Толстого и др.

Эстетически чуткие критики улавливали необходимость преодоления отрицательных крайностей каждого из сложившихся поэтических направлений. Такими критиками, в частности, оказались М. Л. Михайлов и Ап. Григорьев. Недаром А. Блок с таким упорством сближал их как поздних потомков Пушкина, наследников пушкинской культуры: «Вот еще люди, столь сходные во многом, но принадлежащие к враждебным лагерям, по странной случайности судьба так и не столкнула их ни разу»[11].

В то же время приходится сказать, что такое преодоление вряд ли было возможным. В этом смысле интересна судьба Я. Полонского. Поэт занял как бы среднее положение между Некрасовым и Фетом. Многое объединяет его с Фетом, прежде всего преданность искусству как таковому. Одной из постоянных тем его стала природа, как средство ухода от тягот жизни, как орудие исцеления душевных невзгод. В то же время искусство, природа и любовь отнюдь не абсолютизировались Полонским. Более того, Полонский сочувствовал Некрасову и считал гражданскую, социальную, демократическую направленность его поэзии соответствовавшей духу времени и необходимой. В стихах «Блажен озлобленный поэт...», полемизируя с известным некрасовским стихотворением «Блажен незлобивый поэт...», Полонский засвидетельствовал всю силу «озлобленной» поэзии, сочувствие ей и даже зависть к ней.

Сам Полонский, собственно, не был ни «незлобивым», ни «озлобленным» поэтом, подчас довольно эклектично соединяя мотивы той или иной поэзии и никогда не достигая трагической силы ни в той, ни в другой поэтической сфере, как то было у Некрасова, с одной стороны, или у Фета — с другой. В этом смысле, будучи поэтом сравнительно второстепенным не только по значимости своей поэзии, но и по вторичности ее, Полонский интересен как выражение массового, уже как бы читательского восприятия поэзии «титанов».

> Блажен озлобленный поэт,
> . . . .
> Он, как титан, колеблет тьму,
> Ища то выхода, то света,

Не людям верит он — уму...
И от богов не ждет ответа...
Невольный крик его — наш крик,
Его пороки наши, наши!
Он с нами пьет из общей чаши,
Как мы отравлен — и велик.

«Как мы...» но — «велик».

И стихотворные формы Полонского во многом шли от массовой демократической «фольклорной» формы — песни и городского романса.

Определяя разные поэтические тенденции эпохи — «чистое» искусство и демократическую поэзию,— нужно иметь в виду, что вообще демократизация — это процесс, который захватил всю русскую поэзию того времени в наиболее значительных ее явлениях: и «правых», и «левых», и «чистое искусство», не говоря уже о поэтах некрасовского направления.

Наконец, такие качества, как демократизм и народность, в поэзии 50—60-х годов тоже предстают в соотношениях, достаточно сложных. Даже имея в виду такого поэта, как Некрасов, при бесспорном и постоянном демократизме его поэзии, можно говорить о сложном движении через кризисы, подобные кризису конца 40-х годов, к овладению народностью в ее общенациональном эпическом значении. В конце концов это нашло выражение в поэмах Некрасова начала 60-х годов.

Демократизм часто предстает в поэзии как массовость, разночинство, мещанство и подчас, в этом смысле, срединность. Собственно же поэтическая народность в ее связи с национальным, народным, особенно крестьянским, типом социального, эстетического, этического сознания в его наиболее глубоких, исторически обусловленных, устоявшихся формах подчас оказывается достаточно элитарной. Вряд ли можно говорить о народности таких характерных представителей демократического искусства, как Минаев, например, или И. Гольц-Миллер. А скажем, проблема народности творчества графа А. К. Толстого представляется оправданной и, более того, представлялась оправданной их демократическим современникам. С этой точки зрения противопоставлял Минаеву А. Толстого даже такой поэт-искровец, как Н. Курочкин, писавший в связи с Минаевым: «Все новое, живое, свежее родится не для нас. Наследником нашим будет другое коллективное лицо, которое еще только недавно призвано к жизни и которого не знает ни г. Минаев, ни большинство из нас, живущих искусственною, теоретиче-

скою и, так сказать, теплично-литературной жизнью... лицо это народ, к которому лучшие из нас, конечно, всегда относились с симпатиями, но симпатии наши почти постоянно оказывались бесплодными»[12].

А. Толстой в своей лирике ближе тематически (природа и любовь) другим поэтам «чистого искусства». В отличие от Фета, лирика природы у Толстого носит более обобщенный характер («Когда природа вся трепещет и сияет...», «Ты знаешь край, где все обильем дышит...», «Край ты мой, родимый край...»), менее сосредоточенный и напряженный. Лирика любви, в отличие от Фета, тоже обнаруживает тягу к большей обобщенности, что, с одной стороны, связано с характерным вообще для Толстого романтическим томлением, с другой — с большей прикрепленностью этой лирики к определенному лирическому герою, так же, впрочем, как и героини.

Лирическая стихия, тяга к изображению жизни природы есть и в других жанрах Толстого. В то же время в них с большой силой выступило народное, фольклорное, эпическое начало. Это баллады и былины. Их отличает стремление к изображению яркой, насыщенной национальной жизни. Несколько условный, «идеальный» мир этот связан с той идеальностью, которая отличает и народное творчество, и такие конкретные его формы, как былину, духовные стихи и т. п. Связаны с поэтикой народной песни и песни Толстого. В отличие от Некрасова и почти всех близких ему поэтов, в целом обращенных к жизни народа и к народному творчеству в его главным образом современном бытовании, Толстой исследовал историческую (пусть идеально представленную) национальную жизнь и привлекал исторические фольклорные формы, внеся существенный вклад в общее дело становления народности в русской поэзии 50—70-х годов.

Вообще для значительной части поэзии середины века характерно оживление национального исторического мышления. Близок к А. Толстому оказался в этом отношении такой поэт, как Л. Мей. Мей в своем творчестве опирался и на очень основательное изучение как мировой, так и русской истории, русского фольклора. В своей поэзии он вставал и на путь прямого пересказа летописных рассказов и народных легенд. Народно-героические поэмы Мея, созданные на историческом материале («Песня про боярина Евпатия Коловрата», «Песня про княгиню Ульяну Андреевну Вяземскую»), с которыми связаны и переводы Меем «Сло-

ва о полку Игореве», по-своему прокладывали дорогу к русскому эпосу 60-х годов.

В еще большей мере это относится к поэтической драме Мея («Псковитянка»), и здесь он тоже оказался близок А. Толстому. «Во всех его лучших вещах этого рода,— писал рецензент,— вы невольно чувствуете Русь и Русь народную; если хотите Русь вечную... да только не Русь современного нам народа»[13]. По органичности усвоения образов народной поэзии Мей близок Некрасову, хотя, в отличие от Некрасова, Мею опять-таки остается чужда социальная, современная сторона фольклора, и его образы, созданные на фольклорной основе, односторонни. Так, наиболее удачные женские образы этого плана замкнуты в круге любовных переживаний.

Еще в 1846 году в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь уверенно указал на то, что пришли для поэтов новые времена, когда нельзя уже повторять Пушкина. «Самая речь их будет другая, она будет ближе и родственней нашей русской душе. Еще в ней слышней выступят наши народные начала. Еще не бьет всей силой кверху тот самородный ключ нашей поэзии, который уже кипел и бил в груди нашей природы тогда, как самое слово поэзия не было ни на чьих устах... Еще доселе загадка — этот необъяснимый разгул, который слышится в наших песнях, несется куда-то мимо жизни и самой песни, как бы сгораемый желаньем лучшей отчизны, по которой тоскует со дня созданья своего человек»[14].

Статья эта, как и книга «Выбранные места из переписки с друзьями», в которую она вошла, несет влияние поздних славянофильских иллюзий Гоголя, но эстетические основы новой поэзии Гоголь-художник определил с редким чутьем. Разве не предчувствие здесь некрасовской поэзии, в которой так явственно выступили народные начала, в которой с такой силой забил «самородный ключ» нашей поэзии?[15] Ведь прежде всего и более всего Некрасов явился народным поэтом. Применительно к Некрасову «народный» — не просто уважительный и не очень точный эпитет, но определение существа некрасовской поэзии, сказавшей новое слово о народе и для народа. Поэзия Некрасова владела умами наряду со статьями Чернышевского и Добролюбова, с романами Толстого и Достоевского, переставала быть только фактом жизни искусства, оказывалась и результатом, и источником социального анализа, революционной борьбы, нравственных исканий.

Уже Чернышевский со всей определенностью сказал, что Некрасов является создателем нового периода в русской литературе. Прежде всего это относится, конечно, к русской поэзии. Тем не менее делались неоднократные попытки представить его творчество лишенным в русской поэзии корней и не создавшим в ней традиций. «Некрасов,— заявлял уже в 20-х годах нашего века известный историк литературы Нестор Котляревский,— вышел на большую дорогу и пошел по ней один, без единого спутника, не вспоминая ни о ком и никого не ведя за собою. В истории русской литературы место, занимаемое Некрасовым, совершенно исключительное. Поэзия его — пример редчайший, а может быть, и единственный. Предшественников он не имел, не имел и наследников»[16].

При этом отрицание за Некрасовым права на звание главы целой школы часто шло от ощущения оригинальности и неповторимости некрасовского дарования. Так, один из дореволюционных критиков, сочувственно в целом отзываясь о некрасовской поэзии, писал: «Является, однако, вопрос, насколько Некрасов в своем исключительном и резком направлении может быть учителем и образцом. Школы, как известно, он не оставил. Подражатели у него были, есть и, вероятно, будут, но школы нет, и вряд ли она когда-нибудь возникнет»[17].

Впрочем, становясь предметом споров о своем существовании, некрасовская школа уже это существование подтверждала. Недаром сам термин «некрасовская школа» возник еще в 60-х годах прошлого века, и возник не случайно. Как название «пушкинская плеяда» (хотя и отвергаемое ныне литературной наукой) все же вписывается в свою эпоху, так императивность понятия «некрасовская школа» выражает дух 60-х годов, с их резко обострившимися идеологическими противостояниями и с отчетливым осознанием этих противостояний художниками разных социальных и художественных лагерей. Сказалось на новом термине, очевидно, и влияние такого понятия, как «натуральная школа», которая в середине 40-х годов тоже в большой мере связывалась с именем Некрасова.

Впрочем, историческую необходимость своего рождения эта школа доказывала хотя бы тем, что появилась, по сути, до Некрасова. Уже такие произведения Н. Огарева, как «Кабак», «Изба», «Из края бедных, битых и забитых», напоминают некрасовские, а написаны они за несколько лет до появления подлинно оригинальных стихов Некрасова.

Одновременно с Некрасовым, иногда чуть раньше, иногда позднее, пишет ряд произведений на «некрасовские» темы такой чуткий поэт, как М. Михайлов. Не просто вслед за Некрасовым, но и предупреждая некоторые его важнейшие поэтические открытия, создает свои стихи-песни Н. Никитин.

Рос талант Некрасова, росло и названное позднее его именем поэтическое движение. Слово «некрасовская школа» уже как бы носилось в воздухе и наконец было произнесено впервые в связи с поэтом Дмитрием Минаевым[18].

Надо сказать, что существование некрасовского направления, «некрасовской школы» часто признавали даже критики, враждебно относившиеся к демократической поэзии. Правда, здесь обычно старались не только указать на родство Некрасова и созданного им направления, но, выделяя Некрасова, тем более унизить поэтов школы, заявить об их бесталанности и вымученности.

Конечно, увидеть разницу между поэзий великого поэта и творчеством скромных талантов легче, чем попытаться непредвзято определить размеры и особенности последних. Щедрин отметил в свое время: «Значение второстепенных деятелей на поприще науки и литературы немаловажно <...> Каждая школа имеет и своего мастера, и своих подмастерьев и чернорабочих, но критика, конечно, была бы неправа, если б одних мастеров признавала подлежащими ее суду, а писателей, идущих по их стопам, оставляла в забвении <...>пренебрежение к подражателям может сделать ущерб самому критическому исследованию в том отношении, что оставит без разъяснения те характерные стороны школы, для изучения которых подражатели почти всегда представляют материал гораздо более разнообразный, нежели сами образцы»[19].

Что же такое некрасовская школа в русской поэзии? Прежде всего под школой можно понимать систему художественных принципов, которая исторически закономерно сложилась в русской — прежде всего демократической — поэзии к середине XIX века. Как мы уже отметили, школа эта не началась с Некрасова и не окончилась им. Однако процесс художественного развития таков, что исторические закономерности его редко предстают вне яркого индивидуального воплощения. Некрасов оказался поэтом, наиболее полно выразившим историческую необходимость развития нового этапа русской поэзии и, естественно, давшим ей свое имя.

Некрасовская школа как система художественных принципов так или иначе охватывала влиянием всю русскую поэзию. В этом смысле следы некрасовской школы мы находим в художественных явлениях эпохи, казалось бы, далеких от его поэзии, чуть ли не противоположных ей, например у Тютчева или у поэтов позднейшего времени — у Андрея Белого, у Блока. Эта одна сторона дела.

Обычно же под школой Некрасова — и здесь речь идет именно о такой школе — понимают поэтов 50—70-х годов, идеологически и художественно наиболее ему близких, испытывавших на себе прямое влияние великого поэта, даже организационно, в сущности, объединенных уже в силу того обстоятельства, что большинство из них группировалось вокруг немногочисленных демократических изданий: некрасовского «Современника», «Русского слова», «Искры».

Советская литературная наука немало сделала, восстанавливая подлинный облик некрасовской школы, избавляясь от многих ошибок, допущенных наукой, критикой да и издательской практикой прошлого, обнаружив неизвестные страницы и заново прочитав известные.

Однако еще в большом ходу слишком суммарные характеристики поэтов школы. А ведь при большой общности художественных принципов отношение к поэзии Некрасова поэтов его направления было разным, сложным, подчас противоречивым. Да и сам термин «школа» совсем не предполагает литературного школярства, наивного ученичества, обязательного желания точно следовать великим образцам.

Яркое, самобытное дарование Некрасова не только вызывало желание подражать, но и ставило подчас человека, сознающего значение творческой индивидуальности, в очень сложное положение и даже вынуждало к молчанию. «Мне казалось,— вспоминал А. Жемчужников,— мои стихи не нужны в такое серьезное время. Поэзия на «гражданские мотивы» была бы очень уместна в эпоху пробуждения ума и совести. Я сознавал все высокое ее значение, и меня к ней тянуло; но эти песни пел тогда Некрасов. Они были так сильны и оригинальны, что тягаться с ними я, конечно, не мог, а вторить им, хотя бы не фальшивя, было бы излишне»[20].

Поэты-демократы подчас не умели органически переработать влияния Некрасова, прямо повторяли некрасовские темы и образы и тем самым наносили ущерб общей поэтической культуре эпохи, простым повторением превращая

эти темы и образы в поэтические банальности и штампы. Вряд ли стоит закрывать глаза на откровенное эпигонство в поэзии некоторых поэтов этого ряда. Конечно, наиболее «некрасовские» стихи Плещеева это и наиболее слабые его стихи.

Кроме того, необходимо иметь в виду ряд обстоятельств. Во-первых, самые границы школы — вещь довольно условная и подвижная, ведь любой поэт школы развивается и под знаком других, иногда многих, литературных влияний. Важно понять, когда и где влияние Некрасова оказывается определяющим и принципиально важным. Во-вторых, вряд ли можно установить такие особенности, которые оказались бы в данном случае всеохватывающими. В рамках самой литературной школы есть разные аспекты, как бы школы в школе, так что они подчас имеют между собой мало общего: Никитин — и Гольц-Миллер, Минаев — и Дрожжин. Здесь уже приходится говорить не столько об единстве поэтов школы, сколько о многосторонности поэзии Некрасова, к которой поэты, очень разные во многом, сводятся как к единому знаменателю.

Как мы уже говорили, самое существо некрасовской поэзии определяется ее народностью. Это был поэт, который не просто писал о народе, но, если воспользоваться словами Марины Цветаевой, «говорил народом». Именно в своем качестве народного поэта, а не только масштабом дарования отличается Некрасов от многих представителей своей школы, даже очень талантливых и в наибольшей степени к Некрасову приближавшихся. Таким поэтом был, в частности, М. Михайлов. Михайлов — из немногих поэтов, в стихах которых мы находим уже в 40-х годах прямые переклички с поэзией Некрасова. В «Помещике» есть мотивы «Псовой охоты», в стихотворении «Груня» — «Тройки». Тем не менее сходство стихотворений Некрасова и Михайлова часто оказывается лишь внешним.

Оба поэта стремятся уяснить народный характер. Но Некрасов открывает самостоятельно, по-новому и новое в народной жизни, ищет новой поэтичности на основе анализа; Михайлов же, скорее, удовлетворяется уже найденным.

Интересно отметить в связи с этим, что Некрасов высоко ценил Кольцова, но на собственно поэтическую деятельность Некрасова Кольцов влиял сравнительно мало. Для Михайлова же поэзия Кольцова, в известном смысле, оказывается конечной формой выражения народности. Молодой Михайлов пытается писать песни в кольцовском духе.

Так возникает характерный образ степи в стихотворении «На пути» (1848). С другой стороны, ряд стихотворений он как бы перестраивает уже по некрасовскому типу. Появляется тяга к конкретности, сюжет. Но даже эти стихи не достигают уровня социального и психологического анализа Некрасова. Так, в стихотворении «Груня» есть конкретная обстановка крестьянской избы, характерные детали: полати, прялка, теплая печурка с котом. Но отсутствие анализа не позволяет создать конкретный характер, который есть у некрасовской героини.

Показательно стремление Михайлова увидеть в крестьянской девушке личность, частное лицо, отсюда и имя — Груня. И все же у Некрасова в стихотворении «В дороге» мы узнаем о *ее*, Грушиной, трагедии, а у Михайлова ее, Грунина, беда полностью вмещается в традиционный мотив о родительской воле, разлучившей с любимым девушку, отданную замуж за нелюбимого. У Некрасова общее выразилось в частном, у Михайлова общее вытеснило частное.

В стихотворении «Кабак» у Михайлова та же тема, что и у Некрасова в стихах «Пьяница», «Вино». Но в то время как у Некрасова в трех сжатых историях дана социальная судьба человека, Михайлов более традиционен. Его стихотворение — скорее привычная песенная вариация на тему о «зелене вине», как будто пришедшая из народной песни. Так появляется поэтическая «чарка» вместо прозаического «полштофа» у Некрасова. Социальный мотив едва намечен:

Аль денег к оброку
В мошне не хватает.
Аль староста рыжий
За леность ругает...

Михайлов создает, скорее, образ кабака. Некрасов же — человека, туда пришедшего.

Впрочем, Михайлов довольно быстро отказался от попыток изображать народную жизнь. Народ лишь иногда предстает в его позднейших стихах, но уже суммарно, в очень общем виде, в однозначных определениях. В стихотворении «Те же все унылые картины...» — это темная, терпеливая масса:

А кругом все будто стоном стонет...
И вопрос тоскливый сердце жмет:
Лес ли то со стоном сосны клонит,
Или вьюга твой мне стон несет,
Изнемогший в вековом томленьи,

Искушенный в вековом терпеньи,
Мой родной, несчастный мой народ?

Внешне это напоминает некрасовское «стонет» в «Размышлениях у парадного подъезда»:

Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
Что же значит твой стон беконечный? —

но включается в рамки иной, романтической по сути, системы.

Иной тип являет поэзия Л. Н. Трефолева — поэзия своеобразных перепевов некрасовской поэзии. Человек большого общественного темперамента, публицист, газетчик, земец, отставлявшийся от службы, постоянно преследовавшийся цензурой, Трефолев и в поэзию принес живое, злободневное начало. В стихотворении «Что умею я нарисовать», которое несет следы влияния некрасовского цикла «О погоде», поэт сам очертил круг тем и образов своего творчества:

Все выходит картина одна —
Безобразная, грустно-смешная,
Но для многих, для многих родная...

Сам Трефолев не новатор, но он обратился к новаторским формам некрасовской поэзии и дал свои разработки их. Он не стремился, подобно некоторым поэтам некрасовской школы, уйти из-под могучего влияния учителя, дабы заявить свою поэтическую личность. Одна из особенностей поэзии Трефолева, дающая определенный эстетический эффект, оказывающаяся художественным «приемом»,— максимальная приближенность к Некрасову.

Поэт не только не скрывает, но даже демонстрирует такую приближенность. Он как бы показывает процесс прочтения стихов другого поэта, круг вызываемых им ассоциаций, иногда прямо цитирует. Примечательно и то, что лучшие свои произведения («Камаринская», «Дубинушка», «Рекрутчина») Трефолев создает в 60-е годы. Здесь его поэзия по-своему повторила поэзию Некрасова, в те же годы создававшего наиболее органичные народные свои произведения («Мороз, Красный нос», «Песни» и др.).

Совершенно исключительное место в лирическом исследовании и изображении народной жизни занял крупнейший и талантливейший представитель некрасовской школы Иван Саввич Никитин. Его лучшие произведения представляют самостоятельное и оригинальное творчество в духе новой некрасовской школы.

Никитин, в отличие от многих поэтов некрасовской школы, оказался внешне почти никак с Некрасовым не связанным. Разные города, разные условия жизни, разные судьбы. Полное отсутствие общения, даже простого знакомства, единственное, случайно опубликованное в «Современнике» никитинское стихотворение. Тем интереснее делается вопрос об отношении поэзии Никитина к поэзии Некрасова.

Молодой Никитин ищет учителей в Пушкине, Кольцове, Лермонтове. Характерна и смена влияний: сначала Пушкин, Кольцов, а затем, и все сильнее, Лермонтов. Некрасова, который уже к концу 40-х годов заявил себя как пролагатель новых путей в поэзии, в числе поэтов, влиявших на Никитина, мы пока не находим.

И только пройдя через многочисленные, но закономерные влияния, Никитин обращается наконец к Некрасову. Путь от Пушкина до Некрасова оказывается пройденным, и обращение к Некрасову является как конечное на этом пути. Только в середине 50-х годов Никитин обращается к стихам Некрасова десятилетней давности — свидетельство органичности их восприятия — и представляет свои разработки некрасовских тем.

Первоначально влияние Некрасова проявляется в тех же формах, что и влияние Кольцова или Лермонтова, то есть в формах прямого подражания, повторения некрасовских мотивов и образов, характеров и сюжетов.

«Рассказ ямщика» и особенно «Болесть» восходят к некрасовскому «В дороге». Напоминает стихотворение «В дороге» и никитинский «Бурлак». Почти точно в сюжете, в характерах и даже в интонациях повторяет «Уличная встреча» стихотворение Некрасова «В деревне».

Никитин, как и Некрасов, ввел в поэзию частную жизнь крестьянина, мужика, человека из народа. В отличие от Лермонтова, для которого мир народности оказался не анализируемым, Никитин вхож в этот мир, но не по-кольцовски: он и в нем, и вне его. Такой путь постижения народной жизни открыл Некрасов. Меняется и структура никитинского стихотворения. Открываемый и демонстрируемый Некрасовым тип народного сознания, способ постижения его требовали иной формы.

Судьба частного человека находит выражение в частном случае, в *его* частной истории, в казусе. Лирическое стихотворение уже не удовлетворяется средствами лирики и все чаще избирает в качестве своего предмета, как говорил Добролюбов, «эпический сюжет». Традиционная песня

вытесняется историей, рассказом: рассказом о человеке из народа и рассказом человека из народа. Эта необходимость поворота к новому типу творчества осознана Никитиным уже к середине 50-х годов. «...Не ошибаюсь ли я,— пишет он в письме А. Н. Майкову от 17 января 1855 года,— исключительно обратившись к стихотворениям в простонародном духе? Некоторые говорят, что произведения подобного рода (разумею не лирические, но взятые в виде отдельных сцен) прозаичны по своей положительности, что поэзия собственно состоит в образах, в романтизме, даже в некоторой неопределенности... Скоро выйдет в свет книжка моих стихотворений, но в ней в последнем роде, т. е. в простонародном, собрано мало, и если бы было много, едва ли кто-нибудь займется их разбором, укажет на светлые и темные стороны моей новой дороги»[21].

В лирике Никитина появляется жанровая сцена, бытовая картинка, новелла в стихах. Он идет здесь с Некрасовым, который сделал все эти предметы и жанры предметами искусства лирики. Таким образом, Некрасов не просто из бывшего последователя Пушкина, Кольцова, Лермонтова делал своего последователя, но выводил молодого поэта на его собственную дорогу, закономерным этапом которой, впрочем, было прямое подражание Некрасову.

Конечно, социальные основы бытия не осознаны Никитиным так широко, как они осознаны Некрасовым, и психологические разработки его гораздо беднее. Стихотворная новелла Никитина поэтому несколько иная. Богатство анализа и глубина психологического проникновения в характер открывают перед Некрасовым возможность необычайной концентрации материала, рассказа небольшого, но емкого. Рассказ Никитина подчас длинен и многословен. Сравнительную бедность внутреннего психологического содержания он как бы стремится компенсировать широтой внешней разработки, многоговорением героев, подробностью рассказа. Достаточно сравнить некрасовское «В дороге», в кратком рассказе вместившее целую жизнь, с новеллами Никитина, чтобы убедиться в этом. На десятки строф растягиваются стихотворения «Жена ямщика», «Неудачная присуха» и др.

Но именно Некрасов включил в сферу лирического сознания многих и разных героев — людей из народа. Никитин в 50-е годы такой возможностью воспользовался чуть ли не шире самого Некрасова. Мужики, крестьяне и крестьянки, мещане, ямщики — герои никитинских произведений.

Некрасов открыл перед Никитиным народную жизнь как предмет поэзии, как объект анализа и изучения.

Многие ранние стихи Никитина, в том числе напечатанные и в первом сборнике, важно понять как реакцию на «низкую», «грязную» действительность, как осуждение и непринятие безобразия жизни. У Никитина еще не было непосредственного ощущения народного бытия народного творчества, их эстетической значимости. Недаром само народное творчество он, поэт из народа, воспринимает через литературу, через Кольцова.

Как противовес низкой действительности являются религиозные мотивы, картины прекрасной природы, во многом мифическая, сусальная Русь.

Приблизительно с середины 50-х годов Никитин обращается непосредственно к народному творчеству, его поэзия уже самостоятельно, не через литературу, связывается с народной песней. «...Надо научиться нашим литераторам говорить с народом, для этого нужен огромный талант и родство с народным духом»,— пишет сам поэт Н. И. Второву 21 ноября 1858 года[22].

Никитин идет некрасовской дорогой. Он ищет таких путей к народной жизни и народному творчеству, которые позволяли бы сохранять самостоятельность лирического голоса, не давали бы ему раствориться полностью в стихии народной поэзии, оставляли право на уже завоеванное искусство анализа народной жизни.

Никитин по-своему и даже в чем-то раньше Некрасова стремится к такому синтезу. Успешные завоевания на этом пути отличают прежде всего его песню.

В песне Кольцова есть одно чувство и способность отдаваться ему до конца, ничего другого в поэзию господствующего чувства не допускается.

Не то, например, в «Песне бобыля» Никитина.

В «Песне бобыля» человек социально и индивидуально опознан и осознан. Это уже не просто бесталанная голова, но бобыль-бедняк.

Богачу-дураку
И с казной не спится;
Бобыль гол как сокол,
Поет — веселится.
Он идет да поет,
Ветер подпевает;
Сторонись, богачи.
Беднота гуляет.

Впрочем, главное заключается не только в этом мотиве бедности, который и у Кольцова встречался довольно часто («Доля бедняка»), а в сложности лирического характера «Песни» Никитина.

В песне есть разгул сам по себе. Но разгул в то же время и защитная реакция бедняка. Разгул и удаль одновременно оказываются и маской:

Уж ты плачь ли, не плачь, —
Слез никто не видит,
Оробей, загорюй, —
Курица обидит,
Уж ты сыт ли, не сыт, —
В печаль не вдавайся;
Причешись, распахнись;
Шути — улыбайся!

За стихией гульбы есть горечь, подавленная и скрываемая. Характер никитинской песни оказывается противоречивым и сложным.

Любопытно, что, возвращаясь в народ, фольклоризируясь, никитинская песня, как и песня Некрасова, обычно упрощается, лишается психологической сложности. Народная переделка снова стремится сделать характер более простым. Так, «Ухарь-купец» из песни-обличения у Никитина становится в фольклоризированном варианте апологией широкой натуры.

У Кольцова в герое находит выражение судьба как данность, не могущая быть осужденной, у Никитина предстает социальная судьба, которая может и должна быть осуждена. Особенно явственно видно это в стихотворении «Пахарь», которое уже Добролюбовым было отнесено к числу лучших у Никитина. Что же касается самой сути его, то, пожалуй, точнее всего эту суть определил А. П. Нордштейн, человек взглядов очень консервативных, с тревогой наблюдавший за изменениями, совершавшимися в поэзии Никитина.

«Я опять о «Пахаре»,— пишет Нордштейн поэту.— В ней не предмет коммунистский, а мысль коммунистская... Отчего же и цензура не пропустила? Вы думаете, что никто не писал о горькой доле бедного земледельца? Писали очень много и многие поэты, и цензура пропускала, потому что эти поэты требовали только сочувствия бедняку...»[23]. Решительную оппозиционность стихов сам Никитин отчетливо осознавал: «Жаль, если цензура не пропустит «Пахаря». Я, как умел, смягчил истину; не так бы нужно писать, но луч-

ше написать что-нибудь, нежели ничего, о нашем бедном пахаре»[24]. Новизна никитинского «Пахаря» особенно явственна при сравнении с «Песней пахаря» Кольцова.

Дело не только в том, что чувству радости труда у Кольцова противопоставлено горе и тяжесть его в стихах Никитина. Меняется, по-некрасовски, вся структура произведения. В песню входит вместе с мужиком, но и помимо него, новый лирический герой, со своей мыслью и со своим чувством. Лирический герой и с мужиком, но одновременно и вне его. В никитинской песне не безотчетная горе-тоска, какая есть в песнях Кольцова. Его песня включает и взгляд на мужицкую долю со стороны, аналитическую, «коммунистскую» мысль. Его чувство, может быть, менее непосредственно, чем у Кольцова, но более широко. Автор не только сливается с пахарем, но и все время от него отделяется. Его песня не только выражает горе мужика (и это, в частности, определяет ее органическую народность, но и скорбь о мужике (и это, в частности, делает ее подлинно литературной, некрасовской песней):

На труды твои да на горе
Вдоволь вчуже я наплакался.

В последней строфе «Пахаря» есть очень характерная, умная и горькая усмешка:

Где же клад твой заколдованный,
Где талан твой, пахарь, спрятался?

Типичная формула народной поэзии и поэзии Кольцова — «талан-бесталанность» — иронически переосмыслена. Нет «талана» и быть не может. Жизнь подчинена иным законам.

Так совершается отказ от непосредственности народной песни, так происходит органичное включение в песенную стихию лирического голоса автора, так создается новый тип литературной и народной одновременно песни.

«В стихотворениях ваших,— обращается к Никитину А. П. Нордштейн,— вы изменили и взгляд и лад и стали упорно писать какие-то некрасовские едкие сарказмы. Как будто это поэзия... Некрасовским направлением в поэзии своей Вы губите ее, да! Все это головные поэты, а не грудные»[25].

Однако, становясь «головной», поэзия Никитина не переставала быть «грудной». Более того, в это время поэтическое творчество, подделывавшееся под «грудную» коль-

цовскую поэзию, как раз и становилось искусственной стилизацией, а поэзия, включавшая вслед за Некрасовым «головной» элемент, становилась подлинно непосредственной и органичной, свидетельством «родства с народным духом».

Надо сказать, что своей песней 50-х годов Никитин не только следовал за Некрасовым, но в чем-то предвосхищал и готовил некрасовскую песню 60-х годов. Именно на некрасовском пути Никитиным были сделаны открытия, которые затем более широко и точно реализовались в творчестве самого Некрасова, и прежде всего это рассказ-песня. Вообще в поэзии Никитина 50-х годов можно найти немало образов, которые получат продолжение и развитие в творчестве Некрасова 60-х годов.

Описание природы в стихотворении «Встреча зимы» перекликается с поэмой «Мороз, Красный нос». В стихотворении «Мертвое тело» есть эпизод вскрытия, подобный тому, какой в дальнейшем будет описан в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Никитин вводит элементы народного плача-причитания. Как известно, Некрасов тоже строит соответствующее место поэмы на причете Ирины Федосовой «Плач о старосте».

Может быть, здесь и трудно говорить о прямом литературном влиянии Никитина на Некрасова, но сходство ситуаций и факт обращения обоих поэтов к народному причету очень характерны как свидетельство общности творческих исканий.

Конечно, принципы использования Никитиным народного творчества узки в сравнении с Некрасовым, и никитинская песня является более односторонней. Никитину оказался чужд полифонизм некрасовской поэзии. У Никитина народ достоин сочувствия своему страданию, у Некрасова есть не только страдание, но и богатырство, красота, богатство духовной жизни, вот почему сама скорбь у Некрасова шире, глубже и просветленнее. Некрасов стал певцом народа, Никитин остался прежде всего и больше всего певцом его скорби.

Возможно, именно желание преодолеть известную односторонность своей поэзии, глубже освоить народный характер вело Никитина к созданию поэмы из народной жизни. И здесь Никитин в чем-то предшествует некрасовским поэмам из крестьянской жизни. Первую его поэму «Кулак» высоко оценила демократическая критика. Впрочем, Добролюбов, называя поэму полной истинно гуманных идей, все же оценивал ее, скорее, как рассказ в стихах или даже очерк.

Примечательна и попытка Никитина в другой поэме «Тарас» создать новый тип крестьянина. В процессе работы над поэмой проявлялась все большая социальная зоркость поэта: Тарас из гуляки и непоседы становился человеком, ищущим счастья и социальной справедливости. Герой никитинской поэмы отправляется, как в дальнейшем некрасовские мужики, посмотреть, кому на Руси жить хорошо. «Задумана была поэма,— вспоминает А. С. Суворин,— как нам известно, в широких масштабах. Тарас должен был пробиться сквозь тьму препятствий, побывать во всех углах России, падать и подниматься и выйти все-таки из борьбы победителем»[26]. Таким образом, поиски Никитина в жанре поэмы были показательны и симптоматичны для развития русской литературы в целом, что было убедительно и довольно скоро доказано Некрасовым.

В русской поэзии второй половины XIX века освоение народной, прежде всего крестьянской, жизни совершалось почти исключительно в рамках некрасовского направления. В него вовлекаются и блестяще образованные литераторы, и скромные самоучки из крестьян. Диапазон поэтов некрасовской школы широк и в жанрах, и в сюжетах, и в отношении к фольклору; методы исследования многообразны. Но есть в них то, что роднит всех и снова возвращает к Некрасову: народ для них не только литературная тема, предмет поэтического изображения — народ начало, к которому в конце концов сводится смысл творчества, борьбы, жизни.

В лирике поэтов-некрасовцев мы находим нового героя — человека общественного служения, гражданского долга. Были в школе, осененной именем Некрасова, поэты революционного склада, которых роднит с Некрасовым пафос гражданского служения, но которые, в сущности, ушли от конкретного исследования народной жизни. Были в ней и поэты, близко стоявшие к стихии народной жизни и народной поэзии, но отнюдь не революционеры, например тот же И. С. Никитин. Для Некрасова, во всяком случае, оба эти начала оказывались в сложном взаимодействии. Опять-таки некрасовская поэзия и выражает особенности новой гражданской поэзии, и отделяется от нее, или, точнее, выделяется из нее. Особенности как самого Некрасова, так и поэтов его школы хорошо уясняются здесь на примере знаменитой «Песни Еремушке». Некрасов и ранее неоднократно обращался к образам людей, охваченных пафосом революционного подвига (Белинский, Крот в поэме «Несчастные»), «Песня Еремушке» особенно характерна, так как

создавалась в накаленной атмосфере революционной ситуации конца 50-х годов. Она сконцентрировала многие важнейшие черты свободолюбивой поэзии той поры. Характер адресата, открытая декларативность, «плакатность» сатиры — все это важнейшие качества, получившие широкое и разнообразное выражение в революционной поэзии 60-х годов.

Нарастающее напряжение в «Песне Еремушке» обрывается, однако, не доходя до самой высокой ноты:

«С этой ненавистью правою,
С этой верою святой
Над неправдою лукавою
Грянешь божьею грозой...

И тогда-то...»

Снова вступает песня няни, старая песня.

«Песня Еремушке» стала одной из любимых молодежных песен своего времени. Однако окончание некрасовской песни при этом как бы пропадало, снималось. Но для самого Некрасова оно не случайно. В этой оборванности много смысла. В самом совмещении пророчествующего «и тогда-то» со старой песней выразилось и ожидание, и надежда на будущее, еще неясное, и неуверенность, то есть смысл, еще не определяемый никакими словами, ибо *того* еще нет, а есть лишь страстное ожидание его и пламенный к нему призыв.

Поэзия революционного призыва входила в литературу, подцензурную и потаенную, прежде всего с писателями-революционерами, писателями-политиками, наиболее близко стоявшими к политической жизни и прямыми ее участниками. Перекликавшаяся же во многом с Некрасовым современная ему революционная поэзия в гораздо большей мере связывалась с героической романтической традицией декабристской поэзии, особенно в пропагандистских, агитационных стихах.

Один из первых здесь, конечно, Добролюбов-поэт. Блок очень точно назвал однажды Добролюбова «*дореволюционным* писателем»[27]. Добролюбов действительно дореволюционный, предреволюционный писатель. Можно было бы добавить, что он писал до революции, которая так и не состоялась. Добролюбов весь в надежде, в уверенности, горечь несовершившейся революции ему не было суждено ни испытать, ни пережить.

Добролюбов часто как будто бы даже и не ищет новых

средств воплощения темы, охотно удовлетворяясь уже найденными, предложенными поэтической традицией.

Конечно, некоторая отвлеченность, абстрактность поэтических образов связана не только со слабостями Добролюбова-поэта, но и с особенностями Добролюбова-политика. Она соответствовала известной отвлеченности, абстрактности и теоретических, политических представлений о том, что же такое грядущая революция и как она может развиваться. Она доказывала не только то, что Добролюбов был политиком в поэзии, но и то, что он был поэтом в политике. Не случайно В. И. Ленин, характеризуя «первых русских социалистов», цитировал слова К. Каутского, что «каждый социалист был поэтом и каждый поэт — социалистом»[28].

В духе декабристской поэзии звучат и у юного Добролюбова гражданские лозунги свободы, тираноборческие мотивы. Однако есть и новое. Интересен, например, сюжет «Думы при гробе Оленина» (характерно само определение жанра как рылеевского — дума), в основе которого реальный случай — убийство жестокого помещика А. А. Оленина двумя крепостными 25 декабря 1854 года. За этим убийством молодой поэт стремится увидеть нарастающую стихию крестьянской войны.

Революция близка, а сделает ее мужик. Это, конечно, совершенно новый в сравнении с декабристской поэзией мотив. Добролюбовское произведение содержит прямой призыв к топору, к мужицкому топору:

Без малодушия, боязни
Уж раб на барина восстал
И, не страшась позорной казни,
Топор на деспота поднял[29].

В отличие от самого Некрасова, в поэзии иных революционеров-некрасовцев мужик часто представал только в двух обличьях: угнетенный раб или пламенный революционер.

Думы о революции неизбежно должны были ставить вопрос о ее деятелях, о своем собственном месте в ней.

Так в поэзии Некрасова, Добролюбова и других поэтов некрасовского направления возникают образы людей, уже отдавших себя общему делу. Иногда это собирательный, идеальный тип, высшая норма гражданского подвига.

В сравнении с Добролюбовым поэзия революционного призыва в гораздо большей мере осложнена драматическими, тревожными мотивами у Михайлова. С этой точки зре-

ния не случайны для Михайлова обращение к декабристской теме и особенности ее разработки («Вадим», «Пятеро»). Если Добролюбову близки оптимистические начала декабристской поэзии, какой она была до 14 декабря, то для Михайлова образы декабристов, их судьбы и поэзия не только героическая и вдохновляющая традиция. В драматизме их судеб уже усмотрен и драматизм собственной судьбы. Но есть и в стихах Михайлова то, что проходит даже через самые печальные,— твердая вера в правильность избранного пути. Есть горечь, что революция не состоялась, но нет сомнения. Этот — еще более драматичный — момент появится у другого поэта, у И. И. Гольц-Миллера.

Если Добролюбов был «дореволюционным писателем», то Гольц-Миллер — поэт, переживший несостоявшуюся революцию. И это прежде всего определило общий характер его творчества.

В стихотворении «К Родине» у него есть такие строки:

Но если жизнь моя нужна — она твоя,
 Мой труд — и он тебе принадлежит всецело,
И только мысль моя — одна вполне моя,
 Она дороже мне, чем кровь моя и тело!

Здесь заявлен пафос самоутверждения ума сильного и смелого, противопоставление выражено с большой искренностью, но, скажем, для Некрасова само такое противопоставление просто немыслимо. У Гольц-Миллера пафос индивидуальности начинал переходить в пафос индивидуализма, что было характерно для многих радикалов 60—70-х годов. Когда Гольц-Миллер скорбел о неосуществившейся революции, то за этим стояла его личная скорбь прежде всего, за разрушенными иллюзиями он угадывал страшный призрак всеразрушающего сомнения, распада самой личности (его единственного, в сущности, символа веры):

Только приди ты скорей, заповедная!
Ждем мы тебя, как невесту жених —
Не допусти ж, чтоб в сердца наши бедные
Дух ядовитый сомненья проник.

Так начинаются сомнения в себе и, шире, сомнения во всем. Трагизм несостоявшейся революции, как трагизм своего личного существования, и выразила с большой силой муза Гольц-Миллера:

Сочти все радости, что на житейском пире
Из чаши счастия пришлось тебе испить,

И убедись, что чем бы ни был ты в сем мире —
Есть нечто более отрадное: не быть!

И у Некрасова немало стихов, в которых есть и тоска, и разочарование. Но даже в самых скорбных есть не только боль, но и сила трагедии. Вспомним хотя бы «Пророка». Для Гольц-Миллера народа как бы не существовало, даже в том суммарном и несколько абстрактном виде, в каком мы находим народ в стихах Добролюбова или, отчасти, Михайлова. Некрасов как подлинно народный поэт именно в народе в конечном счете видел залог и того будущего, о котором страстно мечтал.

Гражданская поэзия как строй мыслей и чувств нового человека, ощущавшийся им самим, определяла во многом и интимную лирику в демократической поэзии середины века. Совершенно новые отношения устанавливались в стихах поэтов школы Некрасова между миром лирического героя и женщиной: в конечном счете здесь заявляли себя новые демократические социальные и моральные тенденции. В лирике Некрасова преодолевается лирическая замкнутость. Общение лирического героя Некрасова с миром многообразно. Многообразно и включение других людей в сферу его сознания. Лирический герой при этом часто отступает на второй план, лирический эгоцентризм преодолевается. Во имя принципа равенства как бы разрушаются принципы самой лирики. Так, женщина входит в лирическое стихотворение и оказывается значимой сама по себе, предстает как самостоятельная героиня. Почти все поэты-некрасовцы писали лирические интимные стихи: Плещеев и Михайлов, Минаев и Гольц-Миллер, Добролюбов. Но это не значит, что гражданские чувства просто проецировались на мир интимных чувств, хотя часто можно встретить и это. Наоборот, соотношение тех и других оказывалось очень сложным и драматичным. Более всего выявляет это интимная лирика Добролюбова. Мало сказать (хотя обычно говорят именно так), что стихи эти дополняют привычное, хрестоматийное представление о знаменитом журнальном трибуне. Эти стихи открывают новые стороны одной из самых замечательных личностей 60-х годов.

В сложных взаимодействиях с сатирической поэзией эпохи рождалась некрасовская сатира. Эти взаимодействия были разнообразными: совместная работа Некрасова и Добролюбова в «Свистке», которая часто переходила в соавторство. Конечно, и в рамках демократической поэзии мы не находим поэта, приближающегося к Некрасову по

размаху сатирического дарования, но почти все лучшее, что есть в сатирической поэзии эпохи, рождалось в недрах именно «некрасовской школы»: Н. А. Добролюбов. В. Курочкин, Д. Минаев и другие поэты-искровцы, Л. Трефолев.

В демократической поэзии 60-х годов, развивавшейся под влиянием Некрасова, сформировалось целое особое направление, разрабатывавшее практическую повседневную сатиру, условно называвшуюся юмористической поэзией.

Д. Минаев в статье о Курочкине, подчеркивая оригинальность и своеобразие этой поэзии, даже противопоставляет ее Некрасову. «В наши дни Некрасов — лирик по преимуществу — пробовал писать юмористические песни, но этот род ему никогда не удавался»[30].

Минаев вряд ли прав, противопоставляя такую «юмористическую» поэзию Некрасову, ибо многие импульсы развития ее тоже были даны Некрасовым ранее, чуть ли не за десять лет[31]. Но во всяком случае, здесь Минаевым очень точно выражено ощущение своего места в истории и в поэзии, своей индивидуальности.

Будучи волнуем сегодняшним, «сейчасным», великий поэт видит в нем и через него вчерашнее, и завтрашнее, и послезавтрашнее. Меньший поэт меньше не потому, что он более злободневен, но он более заключен в злободневности, более ею ограничен. Здесь есть своя самоотверженность, вкус к черновой работе, работе рядовых, не просто идущих за великими, но и сопровождающих, и расчищающих почву, и утверждающих новое повседневным трудом. Так, Курочкин и Минаев более ограничены, чем Некрасов, в своих темах, в поэтическом освоении бытия, но эта сравнительная ограниченность, локальность поэтической площадки предполагает в то же время тщательность разработки своей темы, возможность выявления и заявления своего поэтического *я*, собственных поэтических открытий.

Своей сферой в рамках некрасовского направления и стала для Минаева, Курочкина и других поэтов-искровцев непосредственная повседневная общественная, политическая и бытовая жизнь, а методом ее поэтического освоения — юмористическая поэзия.

Сама поэтическая деятельность этого рода не могла не быть связана с газетой, с журналом. Таким журналом стала «Искра», которая вместе со «Свистком» колоссальной популярностью своей доказывала историческую необходимость своего появления.

Потребность в такой поэзии вызывалась самой общест-

венной жизнью, она становилась стороной его бытия.

Реализация же оказалась возможной на путях оплодотворения русской поэзии особого рода демократической поэзией, а именно поэзией Беранже. «В этой-то симпатии к народу, — писал Добролюбов, — и заключается причина необыкновенной популярности Беранже, этим-то и отличается он от эфемерных памфлетистов, сочиняющих зажигательные политические стихи, вызванные потребностью минуты и интересом партии»[32]. Эта принесенная уже 50-ми годами необходимость в своем русском Беранже и еще невозможность его появления и вызвали к жизни такое в известном смысле уникальное явление, как так называемые переводы Курочкина из Беранже. «Так называемые», потому что со времен Жуковского никогда еще не обнаруживалась в России так ясно необходимость появления определенных форм в искусстве и невозможность их появления. Это и рождает оригинальный сплав родного и заимствованного в удивительном искусстве «поэта-переводчика», как назвал себя сам Курочкин.

Однако возможность появления переводов Курочкина была подготовлена Некрасовым, сам этот «русский Беранже» мог возникнуть лишь в рамках демократического некрасовского направления, и не только потому, что ему близок общественно-политический пафос и демократизм великого французского поэта, но и вследствие художественных открытий некрасовской поэзии, сместившей привычные представления о поэтическом. Это «...стих г. Некрасова, — писал о такой поэзии Б. Алмазов, — ...на Руси существует целая школа такого рода поэзии; отличительная черта поэтов этой школы — уменье укладывать в стих обыкновенную разговорную речь»[33]. Курочкин смог воспринять и передать Беранже только будучи некрасовцем.

В связи с Минаевым был употреблен и сам термин «некрасовская школа». Рецензент «Иллюстрации» писал: «Если мы станем вчитываться в думы и песни г. Минаева, мы увидим, что в каждой строчке их так и сквозит муза г. Некрасова ...г. Минаев, принадлежа к некрасовской школе, хотя и не может возвыситься до лучших произведений г. Некрасова, сознает, однако же, вполне ее сущность и значение, ее отличие от старой лирической школы, чем он и отличается от г. Розенгейма, который, ограничиваясь одной внешностью, одними фразами, не проникает дальше этих фраз, оттого под фразистостью г. Розенгейма и чудится бездонная пустота»[34].

Н. К. Крупская писала о сатире «Искры»: «Это был своеобразный фольклор тогдашней разночинной интеллигенции: авторов не знали, а стихи знали. Ленин знал их немало. Эти стихи входили как-то в быт»[35].

Стихи Минаева (и не только Минаева — он лишь наиболее характерен), вся его деятельность вырастали из быта, в чем-то относительно освобождавшегося и раскрепощавшегося после николаевской реакции, стихи эти сами входили в быт, становясь его элементом. Здесь трудно поставить границу между собственно литературной работой и собственно бытом, житейским существованием.

Литературное событие, житейский казус, театральная премьера и вернисаж тотчас находили отклик в стихах, эпиграммах и обзорах, подчас просто в шутках, которые тут же подхватывались, разносились, становились достоянием всех, так что иногда автор забывался или его просто не знали, не видели за частоколом псевдонимов, масок, которыми Минаев пользовался: «Темный человек», «Обличительный поэт», «Михаил Бурбонов» и т. д. Условия и характер деятельности предполагали импровизацию, легкость обращения со словом, возможность игры с ним, словесный фокус, неожиданную рифму, каламбур.

Конечно, такая работа, прорастающая в быт, в пестроту житейских отношений, вела подчас к случайным темам, к известной смещенности акцентов. В сочувственных рецензиях на произведения Минаева и «Современник», и «Русское слово» все же указывают на некоторую беспредметность юмора Минаева, на его водевильность, советуют быть строже к себе. Но в целом позиции Минаева бесспорно четко демократичны. Брат Вас. Курочкина, тоже известный искровец Н. Курочкин, не случайно относил поэзию Д. Д. Минаева к «новому у нас *дельно-юмористическому* направлению»[36]. Рутина, консерватизм, все надутое и пошлое находят в нем врага непримиримого. Особенно ожесточенно преследовал Минаев реакционную литературу и поэзию «чистого искусства». Здесь постоянно используемым орудием становилась пародия.

Именно пародистом прежде всего был Добролюбов-сатирик. И началась его сатирическая деятельность в кругу Некрасова и в рамках сатирического приложения к «Современнику» — «Свистке», который как бы продолжил во многом критический раздел журнала, но уже в сатирическом, юмористическом духе, а первые сатирическо-пародий-

ные стихи Добролюбова возникли прямо из его литературно-критической работы.

Вообще в демократической сатирической литературе 50—60-х годов пародия в разных вариациях, пожалуй, излюбленный жанр. Пародия оказывалась и действенным орудием идейной критики, и средством становления новой литературной формы или, во всяком случае, способом освобождения от старой. Здесь-то решающую роль и сыграл Некрасов.

Еще в середине 40-х годов Некрасов напечатал свою «Колыбельную», назвав ее подражанием Лермонтову. Он нашел форму, указал принципы, дал сигнал, который, впрочем, будет принят литературой лишь через несколько лет. Позднее почти все некрасовцы вернутся к некрасовской «Колыбельной» 40-х годов как к исходной и предложат свои варианты сатирических «колыбельных».

Конечно, все эти «колыбельные» лишены глубины и сложности некрасовского произведения, но именно Некрасов открыл возможность таких подражаний, пародий и перепевов.

Сам тип пародии у некрасовцев 60-х годов идет от Некрасова: не пародия на произведение, а лишь форма пародии на произведение, содержание же при этом направлено не против пародируемого произведения, а против какого-то безобразного акта, порока и т. д. Именно об этом типе пародии писал Добролюбов, называя хорошими пародии, обращенные на стихотворение, «имеющее большую известность». Таковы у Минаева «Просьба», которая пародирует лермонтовские «Молитву» и «Тучи», стихотворение «Отцы и дети», пародирующее знаменитое «Бородино». Часты пародии и на самого Некрасова: «Проселком» («Влас»), «Из И. Аксакова» («Школьник») и другие.

Как и Минаев, так же широко использует пародии Вас. Курочкин, даже, скорее, не пародии, а перепевы известных стихотворений. В «Казацких стихотворениях» есть перепевы Жуковского и Пушкина, в «Легендах о Кукельване» — Пушкина и Лермонтова, в стихотворении «Розги-ветви с древа знания!..» перепевается некрасовская «Песня Еремушке». Обычны такие пародии-перепевы и у других поэтов некрасовской школы.

Стихи, пародии, фельетоны Минаева и других искровцев в 60-е годы, как правило, очень веселы и задорны. В них есть оптимизм, ощущение участника совершающегося прогресса. Добролюбов уверенно писал: «...для насмеш-

ки и пародии предстоит еще большая работа: сопровождать русскую жизнь в новом пути»[37].

Пока была вера в то, что русская жизнь идет «новым путем», насмешка и пародия могли быть, по крайней мере, веселы. Чем больше было разочарований, понимания того, что этот «новый путь» не состоялся, тем более горечи рождалось у Минаева и других родственных ему поэтов. Развитие русской жизни, русского общества выбивало у него почву из-под ног, лишало эстетических основ поэзию Минаева.

Кризиса, подобного тому, который переживал Минаев, не избежал и Василий Курочкин. «Когда начиналась «Искра», — писал он, — в русском обществе стояли светлые, прекрасные дни. То была пора самых светлых надежд и упований, пора увлечений, может быть, юных, незрелых, но увлечений чистых, бескорыстных, полных самоотвержения, проникнутых одною целию — целию общего добра и счастия, и единодушных... Литература несла общее, дорогое всем знамя»[38].

В надписи Н. А. Ефремову на шестом издании «Песен Беранже» Курочкин шутливо, но точно сказал об этом кризисе:

Изданну книжицу мной подношу вам, друже,
Аще и не нравен слог — мните, мог быть хуже.
Чтите убо без гневу, меня не кляните:
Невозможно на Руси Беранжером быти.

Невозможность «Беранжером быти» заставила искать каких-то новых путей в сатире.

Курочкин делает попытку обратиться к народнопоэтическим истокам. Видимо, в 1872—1873 годах он работает над оригинальными по жанру драматическими произведениями — кукольными комедиями. До нас дошла одна из этих пьес — «Принц Лутоня». Стремление приблизиться к стихии народной речи, народного юмора, народного стиха явственно. Оказала свое влияние на Курочкина и народная кукольная драма.

Сатира поэтов-некрасовцев — одна из самых примечательных страниц в истории русской сатирической поэзии. Создававшаяся в большей мере как литература на злобу дня, она сумела на десятилетия сохранить живой общественный смысл и художественную значимость. Вот почему позднее, особенно в годы революционных потрясений, передовая русская журналистика и поэзия так охотно об-

ращались к традициям своих предшественников — поэтов-сатириков середины века.

* * *

Поэзия 50-х годов, особенно в их второй половине, интересна и как своеобразный предэпос. Даже в лирике этой поры зрело многое из того, что реализуется собственно в эпосе в 60-е годы. И не только в поэтическом, но и в прозаическом эпосе. Речь идет о взаимодействии и перекличках лирики и прозы. Вообще сами эти взаимодействия усложняются. Поэзия 40-х годов тесно связывалась с малыми прозаическими жанрами — рассказом и особенно очерком, например, в стихах Некрасова, Тургенева. Такое явление имеет место и в 50-е годы как в творчестве поэтов некрасовской школы (Никитин), так и у Полонского, Мея. Вместе с тем в лирике наблюдаются процессы, приближающиеся по сложности психологизма, по организации лирических сюжетов к роману. Особенно ясно это проявилось в любовных стихотворных циклах Тютчева и Некрасова.

Тенденцию к созданию цикла романического склада обнаружили, неосознанно или осознанно, то есть преднамеренно организуя его, и другие поэты эпохи. Таков цикл стихов Каролины Павловой конца 50 — начала 60-х годов, посвященный Б. Утину. Автор еще одного примечательного стихотворения цикла этой поры — «Борьба» (1853—1857) — Аполлон Григорьев в рукописи прямо озаглавил его «лирический роман». В то же время в целом ряде произведений этого цикла Ап. Григорьев, в отличие от Тютчева и даже Некрасова, вводит народно-песенную фольклорную стихию в ее своеобразном «цыганском» изводе («О, говори хоть ты со мной...»), дополняя общее решение проблемы демократизации и народности русской литературы и, по сути, открывая в русской поэзии очень плодотворную и перспективную линию, которая найдет продолжение у Блока. Но следует сказать о том, что лирика этой поры готовила и эпос 60-х годов как таковой. И прежде всего это относится к Фету.

В лирике Фета (во всяком случае в значительной части) есть своеобразная первобытность, о которой хорошо сказал В. Боткин: «Такую наивную внимательность чувства и глаза найдешь разве только у первобытных поэтов. Он не задумывается над жизнью, а безотчетно радуется. Это какое-то простодушие чувства, какой-то первобытный

праздничный взгляд на явления жизни, свойственный первоначальной эпохе человеческого сознания»[39]. Характеристике этой нельзя придавать значения всеобъемлющего для поэзии Фета, да и давалась она в 1856 году, то есть относится к ее первому периоду, но именно ощущением жизни, о котором говорит Боткин, Фет и близок толстовскому эпосу и Некрасову, автору поэм начала 60-х годов.

Но для того чтобы создать эпическое произведение (которое всегда народно) в новых условиях, на новой основе, нужно было решать проблему народного характера. В отличие от Толстого и Некрасова Фет этого сделать не мог. Но Фет, выражавший ощущение жизни свежей, ненадломленной, возвращавший к основным, начальным элементам бытия, выяснявший в своей лирике первичные, бесконечно малые величины, этому помогал. И в этом смысле, скажем, устанавливается связь ее не с русским романом прежде всего, а с эпосом, поэтому Фет ближе всего не лирике Некрасова, а, как ни странно на первый взгляд, некрасовскому эпосу, особенно поэме «Мороз, Красный нос». Однако Фет оказался неспособен «интегрировать». Это почти никогда ему не удается ни в толстовском, ни в некрасовском смысле. Есть у Фета произведение 1858 года на «некрасовскую» тему и с тем же, что у Некрасова, названием — «Псовая охота». Оно очень показательно для понимания пределов, которыми ограничен Фет, тем более что это и не полемическая по отношению к Некрасову апология помещичьей жизни, хотя, конечно, оно не имеет ничего общего и с откровенной сатирой у Некрасова, к тому же и разработанной в рамках литературной пародии. Некрасовские социальные обобщения для Фета принципиально неприемлемы. Задачу «интегрирования» в 60-е годы выполнял в русской поэзии Некрасов.

Вообще к началу 60-х годов поэзия в целом снова вступает в полосу определенного спада, и чем дальше, тем больше. Вновь ослабляется интерес к поэзии в журналистике как по месту, которое представляется ей на страницах журналов, так и по характеру критических оценок. Многие поэты просто умолкают на долгие годы. Особенно характерно, может быть, почти полное молчание такого «чистого» поэта, «чистого» лирика, как Фет. И было бы поверхностным видеть причину этого лишь в резкой критике Фета на страницах демократических изданий, особенно «Русского слова» и «Искры». Еще более, может быть, ожесточенные нападки на Некрасова на страницах реакционных

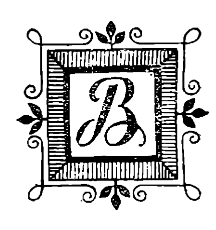
изданий ничуть не ослабили его поэтического напора. Кризис в поэзии захватил отнюдь не только «чистое искусство». Во второй половине 60-х годов его столь же ощутимо переживает и демократическая поэзия. Причина, очевидно, коренится и в том, что 60-е годы — это расцвет эпоса. Любопытно, что тяготевшие к эпосу поэты даже из лагеря «чистого искусства» интенсивно творят: так, возвращается к созданию баллад на народной основе А. К. Толстой. Но настоящего расцвета достигает лишь эпическая позиция Некрасова. В 60-е годы пробудившаяся, тронувшаяся с места крестьянская страна, не растерявшая еще, однако, нравственных и эстетических устоев, сложившихся в условиях патриархальной жизни, и определила возможность удивительно органичного слияния социально-аналитического элемента с устной народной поэзией, которое мы находим в поэзии Некрасова этой поры. Именно в 60-е годы создается лучшее из некрасовского эпоса —«Коробейники», «Мороз, Красный нос», начинается работа над «Кому на Руси жить хорошо». Собственно, и большинство его стихотворений возникает на эпической основе. Таковы его «Песни». Да и о жанре таких стихотворений, как, например, «Железная дорога», до сих пор спорят: не поэма ли это? Эпическое поэмное творчество Некрасова увенчивает «поэтическую» эпоху середины века и заканчивает ее.

1968—1982



„Ты проснешься ль, исполненный сил?..“

(*Стихотворение Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда»*)



1860 году за границей в газете «Колокол» впервые было напечатано стихотворение, которое издатель газеты, а это был Герцен, сопроводил примечанием: «Мы очень редко помещаем стихи, но такого рода стихотворение нет возможности не поместить»[1]. Какого же «рода» оказалось это стихотворение?

В газете Герцена произведение напечатали под заглавием «У парадного крыльца». Это были вскоре же ставшие знаменитыми стихи «Размышления у парадного подъезда». Короткий заголовок при первой газетной (и бесцензурной) публикации, очевидно, носил довольно случайный характер. Потому же он заключил в себе и некоторую художественную противоречивость: слова в нем не очень удачно стилистически совмещались. Старому, даже старинному, не без оттенка домашности, слову «крыльцо» скорее бы пристало что-то вроде слова «красное», например: красное крыльцо. Здесь же оно определялось словом сравнительно новым, лишь в XVIII веке освоенным — «парадное». К тому же словом иностранным. В свою очередь, слово «парадное» тоже требовало какого-то соответствия в определяемом — торжественности, размаха, официальности. К крыльцу можно было и подойти, к подъезду — потому-то он по точному смыслу и *подъезд* — подъезжали. «У парадного подъезда» — в таком сочетании слов, становившихся словами высокого стиля, появлялись строгость и приподнятость. Они и еще усиливались. Определить раздумья, впечатления от увиденного как размышления значило и указать на высокую одическую традицию, идущую от XVIII века. Так назывались известные оды Ломоносова

«Утреннее размышление о Божием величестве» или «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния». В то же время, выстраиваясь в единый ряд «высоких» слов, слова заголовка открывали и возможность сатирического заряда.

Некрасов довольно часто обозначает традиционными жанровыми определениями свои произведения, уже лишенные традиционных жанровых признаков, утверждая тем самым смещенность привычных представлений о поэтическом. Применяя эти определения, он демонстрирует и абсурдность такого применения, берет для того, чтобы отбросить, примеряет, чтобы показать, что мерки негодны, малы и узки. «Размышления», но не о «божием величестве», а у «парадного подъезда». «Высокие» некрасовские слова уже не однозначны, как у Ломоносова, они несут смысл, который обнаруживается многообразно.

Длинный торжественный заголовок как бы переходит в само стихотворение и сразу же, буквально в двух первых строках, раскрывает это многообразие:

Вот парадный подъезд. По торжественным дням...

Здесь подъезд представлен, представлен громогласно, торжественно: торжественный подъезд в торжественные дни. И сразу же, здесь же, обнажается низкая изнанка этой лжеторжественности:

Одержимый холопским недугом,
Целый город с каким-то испугом
Подъезжает к заветным дверям;
Записав свое имя и званье,
Разъезжаются гости домой,
Так глубоко довольны собой,
Что подумаешь — в том их призванье!

В праздничные «торжественные» дни в передних домов вельмож и крупных чиновников выставлялись особые книги, в которых расписывались посетители, не допускавшиеся лично. Такая запись заменяла поздравления и свидетельствовала о почтительности и чинопочитании расписавшихся. Некрасов не просто отмечает этот обычай. Он у Некрасова входит в общую поэтическую картину парадного подъезда. Это тоже парад, это тоже торжество: парад холопства, торжество холуйства. Грандиозного, масштабного: потому и подъезжает целый город. Приехавшие расписаться в передней и не допущенные лично названы гостями. Слово «холоп», прилагавшееся обычно к крестьянам, у поэта пе-

реадресовано городу. Иное — подъезд в обычные дни городской жизни:

А в обычные дни этот пышный подъезд
Осаждают убогие лица:
Прожектеры, искатели мест,
И преклонный старик, и вдовица.

Некрасовское стихотворение, восходящее вообще к одической литературе XVIII века, имеет и более конкретный источник. Это ода Державина «Вельможа», в свое время, может быть, не менее знаменитая, чем «Размышления у парадного подъезда»[2]. Белинский называл ее «сатирической» одой «нравственно-философического содержания»[3]. И «ода» Некрасова «Размышления у парадного подъезда» — сатирическая. Есть в ней, как увидим, и свое «нравственно-философическое» содержание. Схожи и сюжетные ситуации. У Державина те же ожидающие в передней «и преклонный старик, и вдовица»:

А там — вдова стоит в сенях
И горьки слезы проливает...
С грудным младенцем на руках
Покрова твоего желает...

А там — на лестничный восход
Прибрел на костылях согбенный,
Бесстрашный, старый воин тот...

Собственно, образы этих и подобных просителей и занимают основное место в картине «приема» у Державина. У Некрасова они сжаты до упоминания, до нескольких слов. На место подробных державинских описаний пришло простое перечисление. У Державина и намека нет на образ холопствующего города.

У Некрасова само действие вынесено на улицу. Вообще такой тип уличного наблюдения для Некрасова очень характерен: один из своих стихотворных циклов он так и назвал «На улице». В результате всегда открывалась возможность очень объемного изображения, очень динамичного движения:

От него и к нему то и знай по утрам
Всё курьеры с бумагами скачут.
Возвращаясь, иной напевает «трам-трам»,
А иные просители плачут.

Сами стихи, повествующие о пестрой картине, становятся довольно пестрыми: высокое «вдовица» соседствует с

имитацией легкомысленого напева «трам-трам». «Трогательные» картины, у Державина очень развернутые, в некрасовском стихотворении заменило изображение сутолоки и суеты, в которых есть мелкость, не пренебрежением вызванная и не вызывающая пренебрежения, но все же некоторая мелкость частного интереса... И это становится ясно, как только показываются мужики — образ деревенской России, трагический и цельный. Вот таких просителей в оде Державина не было:

Раз я видел, сюда мужики подошли,
Деревенские русские люди,
Помолились на церковь и стали вдали,
Свесив русые головы к груди;
Показался швейцар. «Допусти»,— говорят
С выраженьем надежды и муки,
Он гостей оглядел: некрасивы на взгляд!
Загорелые лица и руки,
Армячишка худой на плечах,
По котомке на спинах согнутых,
Крест на шее и кровь на ногах...

Некрасовские стихи часто сюжетны. И эта сюжетность позволяет вести, казалось бы, недопустимый разговор о стихотворении как об обычном прозаическом произведении. Смело применяется и терминология, принятая обычно для прозы. И дело не в том, что стихи соотносят с прозой. Нет, просто о стихах говорят как о прозе. «Первая часть,— писал Н. А. Степанов о «Размышлениях у парадного подъезда»,— изображение одной из сцен «физиологии» столицы — прихода мужиков и расправы с ними швейцара. Эта сцена близка очерковым зарисовкам в циклах «На улице», «О погоде»[4].

Так понятая в целом картина ведет автора к новым характеристикам, которые ставят в заслугу поэту то, что он «с большой изобразительной силой показывает наглядно приметы нищеты, обездоленности мужицкой России... «Худой армячишка», «кровь на ногах», «самодельные лапти»— все это точно и зримо рисует крайнюю степень нищеты, горя, униженности крестьян. Некрасов ничего не прикрашивает. Его изображение — предельно правдивое и точное — перекликается с реалистически суровой манерой таких мастеров, как Перов и Репин»[5].

В поэзии, в стихах есть своя, особая конкретность и точность, совсем иная, чем в живописи или даже в прозе. Когда-то сам Некрасов сказал: «Дело прозы — анализ, дело поэзии — синтезис»[6]. «Синтезис» — синтез — означает

прежде всего обобщение, поэтическое обобщение, то есть только в поэзии и возможное. В свое время Л. Н. Толстой заметил по поводу стихов Тютчева:

Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде... —

что так употребленное слово «праздной» могло появиться лишь в поэзии и вне ее теряет всякий смысл. Особенности поэтического изображения, как видим, заключаются не только в собственно стихотворном размере или в рифмах. Можно ли представить в прозе такое: «...мужики, деревенские русские люди»? Ясно, что если мужики, то деревенские люди, и что за разъяснение — русские? Не французы же в самом деле? Правда, давно замечено, что в «Мертвых душах» Гоголя уже в первых строчках, в рассказе о событиях, совершающихся в самом центре России, тоже сказано: «...только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания...» и т. д. Не забудем, однако, что Гоголь и писал не роман или повесть, а хотя и в прозе, но — поэму. И в стихах Некрасова: «...мужики, деревенские русские люди». Так появляется интонация высокого, эпического, поэмного склада.

И сами мужики, подошедшие к данному подъезду, в таком поэтическом изображении уже теряют единичность, конкретность и, если угодно, зримость, и наглядность, а приобретают некую символическую всеобщность русского деревенского люда. За ними или, вернее, в них уже предстает как бы вся деревенская Русь, за которую они представительствуют, от лица которой они явились. И если в начале к подъезду подъезжал целый город — холопский, то здесь к нему подошла как бы целая страна — крестьянская. Реальные приметы: «загорелые лица и руки», «армячишка худой на плечах, по котомке на спинах согнутых» — характеризуют их всех, любое определение приложимо к каждому. Ни один из группы не выделен. Мужиков несколько, но они сливаются в образ одного человека. Скажем, у всех «русые головы». Можно ли представить такое в живописи? Заключительные слова вне всякой бытовой достоверности: «...крест на шее и кровь на ногах...» Поэт уже не может сказать о крестах на шеях, как о котомках на спинах. Крест один на всех. «Крест на шее и кровь на ногах» — последняя примета, собравшая всю группу в один образ и придавшая образу почти символическую обобщенность

6 Заказ 1415

страдания и подвижничества. В то же время символ этот совсем не отвлеченный, не бесплотный. Мужики не перестают быть и реальными мужиками, в лаптях, прибредшими «из каких-нибудь дальних губерний».

Но поэтичность Некрасова чаще всего такова, что она одновременно оказывается нравственной характеристикой, моральным приговором, и нравственность здесь облечена в те формы, в которые народное сознание чаще всего ее тогда облекало, а именно в религиозные.

Сами религиозные образы в некрасовских стихах часто оказываются синонимом высокого нравственного народного подвижничества и социального протеста. Отсюда сгущенность таких образов и в сцене с мужиками. Потому они и «помолились на церковь», потому у них и «крест на шее» — как бы символ мученического креста, который мужик в этой жизни нес (слово «мука» поэтом тоже здесь названо). Само дело, с которым пришли ходоки, охарактеризовано таким религиозно-истовым к нему отношением. То, что «некрасиво на взгляд», красиво по сути, красиво внутренней красотой и содержательностью. Как будто бы некрасивое и низкое (недаром оговорено, что «на взгляд» швейцара) оказывается прекрасным и высоким. И далее поэтическое повествование о мужиках продолжается в таком же и даже еще более высоком, почти библейском, стиле:

...Постояв,
Развязали кошли пилигримы,
Но швейцар не пустил, скудной лепты не взяв,
И пошли они, солнцем палимы,
Повторяя: «Суди его бог!»
Разводя безнадежно руками,
И, покуда я видеть их мог,
С непокрытыми шли головами.

Убогие крестьянские сумки и котомки названы — «кошли», скромное задабриванье — швейцарские чаевые — «скудная лепта». Наконец, сами мужики названы «пилигримы», то-есть религиозные путешественники, взявшие обет на служение, названы, может быть, чуть-чуть иронически. Впрочем, ирония почти незаметна и снята в дальнейшем развитии образа, ибо определение «пилигримы» находит продолжение, развертывается. Потому-то и появилось палящее солнце.

Сохранился рассказ А. Я. Панаевой о том, как создавалось это некрасовское произведение. Однажды поэт уви-

дел из окна своей квартиры, как подошедших к дому напротив крестьян отгоняли от подъезда дворники и полицейские. Крестьяне выглядели озябшими и промокшими: было осеннее петербургское утро, холодное и дождливое. В стихотворении же Некрасова речь идет о палящем солнце. И не случайно. Когда члены революционного кружка — чайковцы, издавая в целях революционной пропаганды некрасовские «Размышления у парадного подъезда», заменили «пилигримы» на «наши странники», то это стало не просто заменой-переводом иностранного слова на русский, но и отказом от многозначности и емкости некрасовского образа. «Пилигримы» рифмуется с «солнцем палимы» не только внешне. Здесь есть внутренняя перекличка. Так на миг мелькнула перед нами картина жарких палестинских пустынь и бредущих под палящим солнцем паломников. Так закрепился образ мужиков в своем высоком определении.

Между тем, достаточно типично такое восприятие этих некрасовских стихов: «Не будучи принятыми, униженные ходоки отправились в обратный путь, не посмев в ответ, даже между собой, вдали от парадного подъезда, выразить недовольство или возмущение — ничего, кроме примирительного «суди его бог» (бог, а не они), не найдя и не ища никакого другого выхода («разводя безнадежно руками»). Удрученные отказом, они вместе с тем сохраняют непоколебимую почтительность к вельможе и его приближенным до такой степени, что, удаляясь от парадного подъезда, несмотря на нещадно палящее солнце, долго еще не надевают шапок»[7].

А ведь не будучи допущенными, крестьяне опять-таки обращаются к богу, как бы к высшему принципу. Здесь, на этом месте, в таких стихах, невозможна никакая другая реакция на отказ, казалось бы, житейски самая оправданная: выругаться или плюнуть с досады. Здесь невозможно даже позднее появившееся: «...все пропьют бедняки до рубля». Крестьяне повторяют лишь: «...суди его бог». И то, что они уходят с «непокрытыми головами», — оказывается последним штрихом, который завершает образ крестьян, высокий и трагический образ подвижников и страдальцев.

После этого поэт вводит нас в иной, противоположный мир; в самих стихах эта другая часть отделена. Отделенность подчеркнута и резко изменившейся парной рифмовкой, которая появилась в стихотворении впервые.

А владелец роскошных палат
Еще сном был глубоким объят...
Ты, считающий жизнью завидною
Упоение лестью бесстыдною...

Образ вельможи показался уже в сцене с мужиками в одном точно найденном словечке — «наш»:

Кто-то крикнул швейцару: «гони!
Наш не любит оборванной черни!»

Ведь за одним этим словечком, пришедшим из холуйского лексикона: «наш», «сам», «хозяин» — целая система отношений.

Стоит за образом владельца роскошных палат и образ реального человека, или, как говорят, прототип. О нем сообщил Чернышевский в одном из писем: «Могу сказать, что картина:

Созерцая, как солнце пурпурное
Погружается в море лазурное...
и т. д. —

живое воспоминание о том, как дряхлый русский грелся в коляске на солнце «под пленительным небом» Южной Италии (не Сицилии). Фамилия этого старика — граф Чернышев»[8].

Граф Чернышев, который здесь упомянут, очевидно, А. И. Чернышев, более 20 лет бывший николаевским военным министром, позднее — председателем Государственного совета. Своей головокружительной карьерой он был прежде всего обязан жестокому и подлому поведению в пору декабрьского восстания 1825 года и после него. Некрасов, видимо, недаром обронил презрительное — «герой». На счету Чернышева было и такое «геройство», как руководство казнью декабристов.

Сейчас установлено и еще одно обстоятельство. В то время, когда было написано стихотворение, в «роскошных палатах», в доме, находившемся почти напротив петербургской квартиры Некрасова, из окон которой поэт наблюдал сцену у «парадного подъезда», жил министр государственных имуществ М. Н. Муравьев. Поэт выступил в роли своеобразного пророка, заклеймив не только вешателя прошлого, но и палача будущего: кличка «вешатель» после 1863 года прочно прикрепилась к Муравьеву.

Однако образ, созданный в стихотворении, много шире своих реальных прототипов, да во многом иной и по сути.

Это уж никак не фигура николаевского чиновника. Это, скорее, барин, сибарит, погруженный в роскошь и негу. Недаром обычно и называют его «вельможа», хотя самим Некрасовым он так нигде не назван. И именно этот образ не случаен. Он не только противостоит контрастно образу крестьян, но, хотя совершенно в другом роде, ему соответствует. Этот образ тоже предельно обобщен: нравственной высокости крестьян противостоит глубина нравственного падения вельможи.

Когда-то Г. В. Плеханов, пытаясь продемонстрировать художественные недостатки Некрасова, сослался именно на отрывок из некрасовского стихотворения, посвященный вельможе. «Людям, — писал он, — воспитанным в эстетических преданиях 40-х годов и избалованным роскошной музыкой стихов Пушкина и Лермонтова, должны были резать ухо шипящие звуки вроде вот этих:

От *ликующих,* праздно *болтающих,*
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стан *погибающих*
и т. д.

Это очень неблагозвучно. Но это еще только полбеды; это касается только стиха, то есть *внешности,* так сказать *поверхности* поэтического произведения. Беда заключается в том, что стихотворения Некрасова очень часто не удовлетворяют художественным требованиям *даже по своему внутреннему строению.* Для примера я укажу на одно из самых знаменитых и, по-своему, самых замечательных его произведений — на «Размышления у парадного подъезда». Вспомните это место:

А владелец роскошных палат
Еще сном был глубоким объят...
Ты, считающий жизнью завидною
Упоение лестью бесстыдною,
Волокитство, обжорство, игру,—
Пробудись! Есть еще наслаждение,
Вороти их. В тебе их спасение!
Но счастливые глухи к добру...

Не страшат тебя громы небесные,
А земные ты держишь в руках,
И несут эти люди безвестные
Неисходное горе в сердцах...

Это благородно и красноречиво, но, к сожалению, это не более как *красноречивая проза.* (Злые языки говорили — *риторика*). Поэзии тут нет никакой, и потому все это место, так сильно заставлявшее биться тысячи и тысячи русских сердец (и тем убедительнее доказавшее, что в нем

была не одна «риторика»), не только не украшает стихотворение, а прямо портит его, и было бы гораздо уместнее в *статье* или — еще лучше — в *речи*»[9].

Плехановские обвинения Некрасова в прозаичности уже десятки лет вызывают негодование литературоведов и критиков, начиная с А. В. Луначарского, хорошо сказавшего, что Некрасов *гражданский* поэт, но он гражданский *поэт*.

А между тем Плеханов, во всяком случае в «Размышлениях у парадного подъезда», очень верно почувствовал и определил, сам испугавшись слова «риторика», именно риторический элемент некрасовского произведения. Он только не нашел ему оправдания, в частности, и потому, что взглянул на него безотносительно к целому.

У Некрасова «красноречивая проза», как сказал Плеханов, скажем иначе, риторический элемент становится удивительно оправданным именно художественно. Плеханов, подыскивая этой «риторике» соответствующий жанр и указывая на речь и даже на статью, к сожалению, не назвал ее истинную литературную форму — оду. «Главным принципом «грандиозари» XVIII века была ораторская, эмоционально ослепляющая функция поэтического слова»[10], — писал Ю. Тынянов. Тонко реставрируя оду, Некрасов вызвал к жизни образ целой эпохи, XVIII век, еще Белинским определенный как век «вельможества», и образом эпохи и масштабом ее характеризовал героя.

Более того, изображение оказалось как бы дополненным и подкрепленным богатейшей литературной традицией. Некрасов не просто обращается к традиции, но традицию демонстрирует. Риторичность подчеркнута. Стиль высок, как и при рассказе о мужиках, хотя в другом роде. Парная рифмовка, в первый и единственный раз появившаяся в стихотворении и резко отделившая образ от предшествующей картины, возможно, восходит к пушкинскому стихотворению «К вельможе». Однако пафос произведения и даже содержание, порой до удивительных совпадений, связывают некрасовское произведение с державинской традицией, отчасти с переложением 81-го псалма «Властителям и судьям», но, как уже отмечено, прежде всего с одой «Вельможа».

И у Державина тот же развращенный вельможа, покойно спящий, и пришедшие к нему и ожидающие несчастные: вдова, израненный герой, старый воин; то же риторическое восклицание-обращение автора («пробудись!» — у Некрасова, «проснися!» — у Державина):

Проснися, сибарит! Ты спишь
Иль только в сладкой неге дремлешь,
Несчастных голосу не внемлешь
И в развращенном сердце мнишь:
«Мне миг покоя моего
Приятней, чем в истории веки;
Жить для себя лишь одного,
Лишь радостей уметь пить реки,
Лишь ветром плыть, гнесть чернь ярмом;
Стыд, совесть — слабых душ тревога!
Нет добродетели! Нет бога!..»

Державинское «нет добродетели» подхвачено Некрасовым: «...но счастливые глухи к добру». Даже это «нет бога» находит соответствие в некрасовском «не страшат тебя громы небесные». Указание на безбожие становится еще одним обвинением в безнравственности. Эта последняя фраза даже заключена в четверостишие, которое выделено, приобретая тем самым особую ударную силу:

Не страшат тебя громы небесные,
А земные ты держишь в руках,
И несут эти люди безвестные
Неисходное горе в сердцах.

Но далее пути Некрасова и Державина решительно расходятся. Державинская ода не только сатира, но и поучение, своеобразное для вельмож руководство к действию, ибо

Вельможу до́лжны составлять
Ум здравый, сердце просвещенно,
Собой пример он должен дать,
Что звание его священно...

Блажен народ! — где царь главой,
Вельможи — здравы члены тела...

И заканчивается ода у него положительным примером:

Тебе, герой! желаний муж!
Не роскошью вельможа славный;
Кумир сердец, пленитель душ,
Вождь, лавром, ма́слиной венчанный!
Я праведну здесь песнь воспел.

Некрасов же продолжает биографию своего «героя» до самой смерти. Жизнь его вельможи — это жизнь, как говорится, запрограммированная; для него какое бы то ни было возрождение к иному исключено. Умирает герой некрасовского произведения в Италии, «под пленительным

небом Сицилии». Поэт не дает вельможе умереть на родине, к которой тот непричастен. Вся эта картина — картина мира нерусского, иноземного. Для создания ее поэт оживляет еще одну литературную традицию прошлого — идиллическую поэзию. Это идиллия, восходящая опять-таки к классицизму XVIII века и через него к классической древности. Недаром и действие перенесено в страну классического прошлого — в Италию. Упоминание об Аркадии подчеркнет и усилит мотивы классической идилличности. И употреблена здесь Некрасовым древняя и тоже уже как бы приобретшая характер классичности, еще Аристотелем объяснявшаяся аналогия: закат дня — то же, что старость жизни:

Безмятежней аркадской идиллии
Закатятся преклонные дни:
Под пленительным небом Сицилии,
В благовонной древесной тени,
Созерцая, как солнце пурпурное
Погружается в море лазурное,
Полосами его золотя,—
Убаюканный ласковым пением
Средиземной волны,— как дитя...

«Закатятся преклонные дни» — здесь уже есть метафора, которой издавна удовлетворялась поэзия. Но Некрасов как бы удваивает ее и развертывает в зримую картину. Герой, о закате дней которого уже сказано, созерцает закат солнца.

Однако вся эта идиллия важна не сама по себе и подлинный смысл обретает лишь в общем строе некрасовских стихов. Перенасыщенность картины идиллическими мотивами, ее «переслащенность» усиливает контраст с общим содержанием произведения, с рассказом о вельможе, с подлинным к нему авторским отношением, лишь отступившим, как бы спрятавшимся, но подспудно живущим, вдруг прорвавшимся, но снова обузданным и загнанным в скобки:

Ты уснешь, окружен попечением
Дорогой и любимой семьи
(Ждущей смерти твоей с нетерпением)...

Лиризм поэта, как его чувство, здесь сдерживается. Одические восклицания, идиллические мотивы возникают на волне такого, все время растущего, иногда прорывающегося и снова подавляемого лиризма. Несмотря на кажущуюся открытую декларативность, сила стихов именно в

этой поразительной сдержанности, сдержанности до последнего предела. И наконец, взрыв скорби и гнева:

И сойдешь ты в могилу... герой...

Это многоточие-пауза почти физически передает движение души поэта, буквально задохнувшегося, не находящего сразу слова и, наконец, отыскавшего — «герой». Гневу этому не хватает никаких слов. Сама речь поэта все время прерывается, стихи снова и снова перебиваются многоточиями.

И сойдешь ты в могилу... герой,
Втихомолку проклятый отчизною,
Возвеличенный громкой хвалой!..

Впрочем, что ж мы такую особу
Беспокоим для мелких людей?
Не на них ли нам выместить злобу? —
Безопасней... Еще веселей
В чем-нибудь приискать утешенье...
Не беда, что потерпит мужик:
Так ведущее нас провиденье
Указало... да он же привык!

В свое время Александр Блок говорил, что «душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания»[11]. Так у Некрасова прорвавшееся чувство ищет выхода, поэт находит слова и тут же, не удовлетворяясь, отбрасывает их и устремляется к новым. Он издевается, пародирует, примеряет маски, срывает их, спорит и не может успокоиться, пока наконец этот напряженнейший лиризм не разрешается стоном-песней:

...Родная земля!
Назови мне такую обитель...

и т. д.

Возникает обобщенный образ родной земли. Перед лицом такого образа и мужики освобождаются от бремени всеобщности. Они могут здесь обрести конкретность и реальный масштаб:

За заставой в харчевне убогой
Всё пропьют бедняки до рубля
И пойдут, побираясь дорогой,
И застонут...

Всеобщность, носителями которой они до сего были, теперь предстает не через них, а непосредственно, в своей собственной символической форме — в образе родной земли. А сам образ родной земли, России реализуется и обре-

тает уже свое конкретное живое содержание в песне и через песню.

Н. Л. Степанов называет эту часть — реквием. Даже если музыкальные термины, употребляемые критикой при анализе стихов, скорее образы, чем объяснения, их появление характерно хотя бы как ощущение музыкальности. Не только критики (и конечно, сами поэты) чувствуют связь стихотворной лирики с музыкой, но и музыканты подтверждают связь музыкальной лирики со стихами. «Моей задачей, — писал И. Стравинский, — было создать лирическое произведение, создать подобие стихотворения, выраженного языком музыки»[12]. Можно было бы сказать, что Некрасов стремится создать языком поэзии музыкальное произведение. Эта музыкальность не сводится к какому-то одному элементу: не говоря уже о звукописи — даже к ритму, о котором, например, В. М. Жирмунский писал как основном принципе художественной закономерности для искусств временны́х (поэзия, музыка)[13].

Кажется, наиболее широко и, может быть, именно поэтому точно указал на единство внутреннего строя поэзии и музыки Э. Хемингуэй, сказавший: «А вот то, чему писатель может научиться у композиторов, что дает ему изучение гармонии и контрапункта, — это, мне кажется, разъяснять не нужно»[14].

У Некрасова предшествующая идиллия или одическая часть стихотворения не «поются». Отрывок же со слов: «Назови мне такую обитель...» — стал одной из любимых песен революционной, демократической, особенно студенческой, молодежи. Здесь музыкален весь его строй. Уже в первом стихе этой последней части задана ее тема, и не только идейно-смысловая, но и музыкальная — «Родная земля». Сразу возникшая тема — «Родная земля» — как бы покрывает собою, вбирает в себя последующий, казалось бы, чисто эмпирический материал: поля, дороги, тюрьмы, рудники, овины, телеги и домишки, подъезды судов и палат (здесь и подъезд, о котором было рассказано, стал одним из сотен). Тема эта — «Родная земля» — не дает такому материалу рассыпаться, остаться простым перечислением. Реализованная в нем, она его осеняет собою и сообщает значительность.

На смену оде и идиллии пришла иная форма — песня, чисто русская, народная, национальная. Мотивы ее подчас очень ощутимо вторгаются в авторское повествование. Это и обычно отличающие народную поэзию повторы («стонет

он... стонет он»), и внутренние рифмы, тоже очень характерные для народной поэзии («по полям... по тюрьмам»). В первой же строке словом «застонет» задан музыкальный эмоциональный тон всей этой части — песни-стона. Слово «стонет» поддерживает его, многократно и ритмично повторяясь. Как бы самый стон, много раз возникая, нарастает на одной томительной ноте:

Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам,
В рудниках, на железной цепи;
Стонет он под овином, под стогом,
Под телегой, ночуя в степи;
Стонет в собственном бедном домишке,
Свету божьего солнца не рад;
Стонет в каждом глухом городишке,
У подъезда судов и палат.

Наконец, сразу и мощно вступает как бы целый оркестр или хор:

Выдь на Волгу...

Не «пойди» и не «выйди». Призывное «Выдь на Волгу» достигает эффекта музыкального взрыва:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется —
То бурла́ки идут бечевой!..

Стон мужика подхвачен песней-стоном бурлацкого хора. И дело не только в том, что сказано о бурлаках, но и в том, как о них сказано. Слово «выдь» — не выдумано Некрасовым, оно отражает особенности живой речи, характерной для жителей ярославского, «бурлацкого» края, который Некрасов — сам ярославец — хорошо знал. Тоже и слово «бурла́ки» с типичным для такого говора ударением на предпоследнем суффиксе «ак». Некрасов поставил такое ударение совсем не для того, чтобы соблюсти стихотворный размер: появились интонации самой бурлацкой речи. Песенная мелодия льется могуче и широко. Недаром в конце вступает тема Волги — извечной героини русских народных песен — поет уже как бы вся Русь:

Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля,—
Где народ, там и стон...

Тем не менее не песня-стон заканчивает это произведение, названное размышлениями, а именно размышления,— и по поводу песни-стона тоже — раздумья о судьбах целого народа. Размышления, раздумья рождают мучительный вопрос — обращение к народу:

...Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?
Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинуясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил,—
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..

В 1886 году Чернышевский в уже упоминавшемся письме сообщал: «...в конце пьесы есть стих, напечатанный Некрасовым в таком виде:

Иль, судеб повинуясь закону,—

этот напечатанный стих — лишь замена другому»[15].

Было предпринято несколько попыток реконструкции этого, видимо, из цензурных соображений замененного стиха. Так, на основании одной рукописной копии, относящейся к 60-м годам прошлого века, предлагалось прочтение: «Сокрушишь палача и корону». Выдвигались и другие варианты: «Иль царей повинуясь закону», «Иль, покорный царю и закону». Однако все эти предположения основаны на догадках и документально не подтверждены. Они не отменяют и не заменяют того текста, который мы знаем:

Иль, судеб повинуясь закону...

Вообще, в борьбе с цензурой, обходя поставленные ею рогатки, Некрасов чаще всего стремился не только не ослабить, но усилить и углубить свою мысль. Как известно, одним из авторских окончаний «Размышлений у парадного подъезда» первоначально были такие стихи:

О! вовеки тот памятен будет,
По чьему мановенью народ
Вековую привычку забудет
И веселую песню споет!

Все это напоминает стихи из «Деревни», написанной еще юношей Пушкиным: «И рабство, падшее по манию (у Некрасова «по... мановенью.— *Н. С.*) царя». От такого окончания Некрасов отказался, и, наверное, не только потому, что вряд ли верил в добрую волю царя и в ее благо-

детельность. Поэта волнует вопрос о судьбах народа во всей его сложности, над ним он бьется, над ним размышляет.

Пройдут годы. Для Некрасова они будут годами дальнейшего углубленного исследования народной жизни, ее социальных возможностей, ее нравственного и эстетического потенциала. Поэт создаст народные поэмы «Коробейники» и «Мороз, Красный нос», начнет работу над эпопеей «Кому на Руси жить хорошо». Когда это произойдет, тяжкие размышления сменятся утверждением:

> Вынесет всё и широкую ясную
> Грудью дорогу проложит себе...

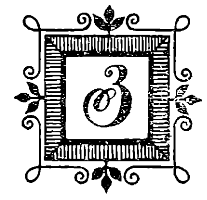
Вопрос — навеки ли духовно почил народ? — будет для Некрасова окончательно и навсегда разрешен.

1973—1981



Эпопея народной жизни

(«Кому на Руси жить хорошо»)



Зимой 1866 года подписчики «Современника» стали первыми читателями нового произведения Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: в журнале было напечатано начало поэмы — пролог.

К тому времени в большинстве европейских литератур традиция поэм — мощных эпических произведений, тесно связанных с жизнью народа и его поэтическим творчеством, — уже оборвалась. Да и в русской поэзии со времен Пушкина не появлялось стихотворных вещей такого масштаба. Что же сделало некрасовское произведение поэмой, да еще народной, эпической? Чем была вызвана она к жизни?

Уже такое вступление к поэме, как пролог, было необычным. Литература нового времени почти не знает прологов, но произведения древней — античной и средневековой — литературы обычно начинались с таких прологов-предварений, в которых авторы объясняли, о чем же пойдет речь. Введя пролог, Некрасов стремился сразу же обнажить главную, коренную мысль — «идею» своей поэмы, указать на значительность ее, предупредить о грандиозности и долговременности событий, которые в поэме совершатся. Потому-то сама поэма росла год от года, являлись новые и новые части и главы. Прошло более десяти лет, и все же к моменту смерти автора она осталась неоконченной. Именно в прологе сформулировался рефрен — «Кому живется весело, вольготно на Руси», который постоянным напоминанием пройдет через всю поэму.

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке

Сошлись семь мужиков:
Семь временнообязанных,
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож,
Сошлися — и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

С самого начала мы ощущаем особый, почти былинный тон повествования: неторопливого полурассказа-полупесни, по-народному растянутой. И первые же слова: «В каком году... В какой земле...» звучат почти как знаменитое сказочное вступление: «В некотором царстве...», придают рассказу необычайную широту. Нам трудно и не нужно угадывать, о какой именно земле идет речь — она обо всей русской земле в целом и о каждом ее уголке. И называет поэт эту землю не Россией, а Русью, стремясь охватить страну не только в ее настоящем, но и в прошлом — во всем ее историческом значении и в географической необъятности. А названия губернии, волостей, деревень, из которых сошлись мужики, это опять-таки слова-символы, которые могут быть отнесены к каждой деревне, к любому месту на Руси.

Да и сама цифра семь здесь не случайна — она наряду с некоторыми другими (девять, двенадцать) почиталась народной поэзией магической и тоже вводит нас в мир сказки, мифа. Из семи мужиков у Некрасова лишь братья Иван и Митродор названы — Губины — не то фамилия, не то прозвище, хотя действуют и даже говорят они всегда и во всем как один человек, остальные же герои-мужики, как в сказке, которая не знает фамилий, только по именам: Роман, Демьян, Лука...

А решают герои вековечный для народной жизни и для народного сознания вопрос: о правде и кривде, о горе и счастье. Некрасов сказал однажды, что свою поэму он собирал двадцать лет *«по словечку»*. Некрасовские «словечки» таковы, что их действительно нужно было собрать, подслушать у народа. Это словечки со своей «биографией». Почти каждое такое «словечко» значимо не только само по себе, но опирается на народную пословицу или песню, на поговорку или легенду, почти каждое впитало много-

вековой опыт народной жизни, так что поэма оказалась как бы произведением не одного поэта, но и народа в целом, не просто рассказывала о народе, но «говорила народом». Недаром сам Некрасов называл ее «эпопеей крестьянской жизни». Слово поэта становилось словом самого народа, подкреплялось всей его силой.

Но поэма совсем не стала лишь своеобразной реставрационной мастерской, дающей новую жизнь старым притчам и преданиям: уже на фоне первой сказочно-былинной строфы резким диссонансом прозвучало — «временнообязанных». Семь сказочных героев оказываются и реальными современными крестьянами. Читателю не нужно было «рассчитывать», в каком году совершались события: крестьяне, обязанные временно, до выплаты выкупов за землю, трудиться на своих помещиков и после освобождения от крепостной зависимости, появились, естественно, лишь после реформы 1861 года.

Так вызванный поэтом образ громадного исторического времени сразу приобретал необычайную сконцентрированность и острый современный смысл. Сама извечная мечта о хорошей жизни в середине прошлого века становилась по особому злободневной. В пору переломную в жизни страны, когда пошатнулись многие ее казавшиеся крепкими устои, в том числе и устои самого народного сознания, извечные эти вопросы и загадки представали как дело сегодняшнего бытия, требовали немедленных решений. Так все в поэме — в ее образах, языке, стихе — представало как выражение вечного в сегодняшнем, очень обобщенного в очень конкретном. Всеобщий, всех и все вовлекающий общерусский смысл приобретали как будто бы самые простые и обычные вещи. Потому-то перед нами не просто рассказ в стихах, а именно поэма-эпопея — *о самом главном* в жизни *всего* народа. Дорожная стычка мужиков все менее остается бытовой ссорой, все более становится великим спором, в который вовлечены все слои русской жизни, все ее главные социальные силы призваны на мужицкий суд: поп и помещик, купец и чиновник. И сам царь. Опять-таки предстали они в предельном обобщении: духовенство, например, достаточно многоликое и пестрое, просто как — поп, торгово-промышленное сословие, к тому времени набравшее большую силу, — купец. И не какой-то конкретный царь Александр или Николай, а царь, представительствующий за всех вообще царей.

Очень реальные мужики, сложившиеся на водку, начи-

нают пьяную драку. А разрастается она в грандиозное побоище, потрясающее целый лес, взывающее к силам самой природы:

Весь лес переполо́шился,
С летающими птицами,
Зверями быстроногими
И гадами ползущими,—
И стон, и рев, и гул!

Еще в предшествовавшем драке эпизоде мелькнула одна деталь: идущих без пути на ночь глядя мужиков окликнула баба, корявая Дурандиха:

...засмеялася,
Хлестнула, ведьма, мерина —
И укатила вскачь...

Ведьма! Как будто бы всего лишь бытовое ругательство окажется многозначным образом, найдет продолжение в картине зловещего сказочного боя. Ведь драка в заколдованном лесу предстает и как разгул темных сил. Все время упоминаются лешие и черти. Подобно злым духам к семи мужикам:

Слетелися семь филинов,
Любуются побоищем
С семи больших дерев,
Хохочут полуночники,
А их глазища желтые
Горят, как воску ярого
Четырнадцать свечей.
И ворон, птица умная,
Приспел, сидит на дереве
У самого костра,
Сидит да черту молится,
Чтоб до смерти ухлопали
Которого-нибудь.

Но драка стала и своеобразным испытанием-очищением. Совсем иной «пошел тут пир горой» после чуда-явления самобранной скатерти. Сам этот традиционный мотив волшебной сказки у Некрасова важен опять-таки для уяснения социального и нравственного смысла крестьянской жизни.

Так, мужикам, исконным труженикам, получившим скатерть-самобранку, даже мысли не приходит о даровом богатстве, и выговаривают они у волшебной «птахи малой» лишь свой мужицкий скромный, так сказать, прожиточный минимум: хлеб, квас, огурчики... И лишь для того, что-

бы доведаться до смысла жизни, до сути человеческого счастья. Они оказались одержимы громадной социальной, нравственной идеей. Они ставят себе зароки. Они берут обет на подвижничество. Здесь нужны чистые руки, чтоб

..дело спорное
По-разуму, по-божески,
На чести повести...

Так открывающие пролог семь мужиков уже к концу его становятся семью странниками-правдоискателями. Однако двинувшиеся в путь некрасовские странники — не традиционные странники-богомольцы. С подлинно мужицким стремлением докопаться до корня отправляются они в путешествие, бесконечно повторяя, варьируя и углубляя вопрос: кто счастлив на Руси? Они оказываются символом всей тронувшейся с места, ждущей перемен пореформенной народной России.

С прологом из поэмы, в сущности, уйдет сказка. Лишь поилица и кормилица мужиков — скатерть самобранная — останется в оправдание и объяснение их странствий, не отвлекаемых житейскими заботами о хлебе насущном. Мы входим в мир реальной жизни. Но именно пролог ввел нас в этот мир как мир больших измерений — времени и пространства, человеческих судеб и народной судьбы — эпос.

Русская литература часто избирала сюжеты-путешествия. Путешествие Онегина должно было занять большое место в пушкинском романе в стихах. Лермонтовский герой своего времени живет буквально на колесах — в каждой новой повести он уже на новом месте. То, что Чичиков в «Мертвых душах» путешествует, многое объясняет в этой книге, названной автором поэмой. Но, кажется, со времен «калик перехожих» никто не странствовал так, как герои поэмы Некрасова, не брался Русь-матушку «ногами перемерять».

Образ широкой дороженьки и открывает поэму, точнее, ее первую главу «Поп». Если подходить к этой главе, буквально понимая сюжет, — а ведь такой сюжет вроде бы четко был намечен уже в формуле-вступлении, — то это всего лишь рассказ о встрече с попом и рассказ попа о своей жизни. Но содержание некрасовской поэмы, именно потому, что эта поэма, менее всего можно рассматривать на основе внешне понятых событий. В ней все время вершатся другие, гораздо значительнейшие события.

Разве не событие — развертывающаяся «по сторонам дороженьки» панорама как бы всей русской земли?

Леса, луга поёмные,
Ручьи и реки русские
Весною хороши.

Это совсем не тот небольшой, непосредственно предстающий перед глазами кусочек природы, который можно назвать пейзажем. Разве не событие сама эта весна, обездолившая мужика, затопившая поля после обильного снега? Конечно, событие, закрепленное в формулах народного сознания и народного творчества:

Пришла весна — сказался снег!
Он смирен до поры:
Летит-молчит, лежит-молчит,
Когда умрет, тогда ревет.
Вода — куда ни глянь!

Ни на минуту не упускается из виду в некрасовской поэме всероссийский размах, не прерывается дыхание жизни всей огромной крестьянской страны.

Крестьяне ведут беседу с попом в поле под открытым небом, и веселым праздничным фоном в образах народной поэзии рождается картина этого весеннего неба: и облака, и туча, и дождь, и солнце, смеющееся как «девка красная». Вообще в поэме все время возникают такие картины русской природы; очеловечиваясь по обычаю народной поэзии, они как бы вовлекаются в мужицкие дела, встречи, споры и в то же время придают им громадный размах, вселенский смысл.

Особый характер имеет в этой первой главе и сам поп, и рассказ его.

Рассказ ведется так, что мы узнаем не только о жизни этого попа — о ней как раз очень мало, — а о жизни всего поповского сословия: и в прошлом, и в настоящем, в отношении и к помещикам, и к раскольникам. Рассказ все время разрастается: вовлекаются картины недавней привольной дворянской жизни и горе крестьянской семьи. Более того, представлено и отношение к поповству крестьян, недаром приведены целые россыпи народных прибауток и поговорок, посвященных попу, попадье, поповне. Но все это в связи с главным вопросом — о счастье. Уже здесь он очень расширен и углублен. Некрасов не просто противопоставляет в своей поэме жизнь «счастливых» верхов «не-

счастливым» низам. Верхи,— а попы в целом все же принадлежали к ним, — тоже по-своему несчастны в том смысле, что и они находятся в состоянии кризиса, когда старое рушится и новое еще не определилось. Это не значит, что симпатии и сочувствие поэта распределены, так сказать, равномерно. Но он видит и показывает несостоятельность, гнилость, бессилие и неблагополучие даже как будто бы благополучной жизни.

Это поэма о всеобщем кризисе, который всегда чреват громадными потрясениями, — вот почему уже в силу даже этого обстоятельства поэма Некрасова революционна.

Именно желание изобразить всю народную Русь повлекло Некрасова к такой картине, где можно было бы собрать массу людей. Так появляется глава «Сельская ярмонка», которая следует в первой части сразу за главой «Поп». Не очень внимательное чтение заставляет думать, что путешествующие крестьяне приходят на ярмарку после встречи с попом. А ведь между двумя этими событиями, очевидно, прошли дни и недели. Потому-то «Сельская ярмонка» начата опять-таки с картины природы:

Недаром наши странники
Поругивали мокрую,
Холодную весну...
Лишь на Николу вешнего
Погода поуставилась,
Зеленой свежей травушкой
Полакомился скот.

Но это не просто еще одна пейзажная зарисовка. Это и указание на течение времени. На место весны пришло лето. Вот какова длительность времени и протяженность пути, на который обрекли себя странники. И это не отвлеченная весна, а весна, увиденная и оцененная мужицким взглядом: поэт знает, какая весна «нужна крестьянину». Потому же самому «жаль бедного крестьянина, а пуще жаль скотинушку» — основу крестьянской жизни. И названа вся эта глава совсем не литературно — «Сельская ярмонка» — словом просторечным: поэт стремится максимально слить свое слово с народным.

Эта глава, как и две следующие, даже в этой народной поэме одни из самых народных. Нигде более, чем в этих главах, не предстает так непосредственно, в такой широте и многоцветии крестьянская масса. Ярмарка свела вместе многих и разных людей. Ярмарка — это народное гульбище, массовый праздник. Характеры людей

здесь раскрываются особенно раскованно и свободно, проявляются наиболее открыто и естественно. Мы попадаем в обстановку пеструю, хаотичную, беспрерывно меняющуюся. Перед нами возникают десятки ситуаций: в торговом ряду, и у ярмарочных кабаков, и перед базарным балаганом. Проходят десятки людей: и мужик, пробующий ободья, и другой, сломавший топор, и дед, торгующий внучке башмаки, и крестьяне, «щедрее барского» угощающие актеров.

В главе же «Пьяная ночь» поэт прямо открывает страницы для крестьянского многоголосья. Необычная, «пьяная» ночь развязывает языки:

Дорога стоголосая
Гудит. Что́ море синее,
Смолкает, подымается
Народная молва.

Крестьянский мир предстает предельно обнаженным, во всей хмельной откровенности и непосредственности. Кажется, что сменяющие друг друга фразы, реплики, быстрые диалоги и выкрики случайны и бессвязны. Мы почти не успеваем следить за этой на наших глазах рождающейся действительно стоголосой стихией. Но в совокупности благодаря таким своеобразным срезам, сделанным на разных уровнях, они дают очень объемную картину крестьянской жизни. Каждый «срез» таков, что, не изменяя общей достоверности дорожной картины (пронеслись с бубенчиками чиновники; «Эй! С возу куль упал», — успевает вставить кто-то), они открывают новые и новые стороны народной жизни, от самых интимных до приобретающих смысл больших социальных обобщений. Почти каждая реплика подана так, что за ней возникает сюжет, характер, драматическая ситуация. Таким образом, глава как бы вмещает много рассказов, вовлеченных в сферу поэмы, хотя буквально и не написанных. Разве не точная картина дикого деспотизма семейной жизни встает из ссоры двух баб, скороговорка которых врывается живой речью в напевный стих — быстрые окончания сменили протяжные дактили:

«...Мне старший зять ребро сломал.
Середний зять клубок украл,
Клубок-плевок, да дело в том —
Полтинник был замотан в нем,
А младший зять всё нож берет,
Того гляди убьет, убьет!..»

И опять-таки это не общая зарисовка быта, а судьба человеческая: щемящую, пронзительно горькую ноту рождает это причитанье о полтиннике, о *целом* полтиннике.

А разве не ясна нам из нескольких фраз вся судьба женщины Дарьюшки, хотя никакого рассказа о ней мы не находим:

— Худа ты стала, Дарьюшка!
«Не веретенце, друг!
Вот тó, что больше вертится,
Пузатее становится,
А я как день-деньской...»

Новые и новые начала, тут же оборванные этими своеобразными «продолжение следует» — многоточиями... Вот пьяная мужицкая жестокость:

Там впереди крестьянина
Убили...— Эх... грехи...

Вот начата хмельная песня разгульной бабы:

Зааа-пааа-чканную...

И вдруг как бы между прочим звучит народный приговор царскому указу:

— Добра ты царска грамота,
Да не при нас ты писана...

И опять взывающие к продолжению точки. А пьяный разгул становится все страшнее:

Дорога многолюдная
Что позже — безобразнее:
Все чаще попадаются
Избитые, ползущие,
Лежащие пластом.
Без ругани, как водится,
Словечко не промолвится,
Шальная, непотребная,
Слышней всего она.
У кабаков смятение,
Подводы перепутались,
Испуганные лошади
Без седоков бегут;
Тут плачут дети малые,
Тоскуют жены, матери:
Легко ли из питейного
Дозваться мужиков?..

Однако не картина пьяного безобразия вершит главу

«Пьяная ночь». Вообще в этих главах при всей пестроте характеров и положений, при всем разнообразии произносимых речей есть нечто объединяющее. Недаром Некрасов упомянул именно здесь о народном слове метком, «какого не придумаешь, хоть проглоти перо!» Слово — это то, что уже здесь объединяет пеструю толпу в мир, то, что может свести разноголосный крик в многоголосный хор. Каждое из действующих лиц говорит, кричит, поет от себя, но в то же время речь эта пословична, так, что оказывается словом и целого мира крестьянского. Вот мужик ругает сломавшийся топор, а сиюминутные вроде бы слова отливаются в формулу почти поэтическую и общемирскую:

«Подлец ты, не топор!
Пустую службу, плевую
И ту не сослужил.
Всю жизнь свою ты кланялся,
А ласков не бывал!»

Совершенно вроде случайный отрывок частного разговора с каким-то Иваном Ильичом приобретает поэтический смысл, сопровождаясь народной эпиграммой:

— А я к тому теперича:
И веник дрянь, Иван Ильич,
А погуляет по полу,
Куда как напылит!

Вот «к тому теперича» и приводятся многие как будто бы не идущие к делу речи. Народ — пьяная, невежественная толпа, но и народ-умница, народ-поэт предстает здесь. Народ — коллективный труженик. Поэт так дорожит этой другой стороной дела, так боится, чтобы она, самая важная в народной поэме, не заслонилась для читателя, что вводит целый монолог-приговор, ее выявляющий и закрепляющий, да еще и вводит в процессе спора. Если действительно истина рождается в споре, то в некрасовской поэме она, конечно, должна родиться, ибо поэма почти все время несет это начало спора, столкновения, диалога. Только что родился приговор, как будто бы подтвержденный всеми прошедшими сейчас перед нами картинами:

«Умны крестьяне русские,
Одно нехорошо,
Что пьют до одурения...»

И приговор этот тут же опровергается. И опять-таки словом, в самом народе рожденным и от лица народа, кре-

стьянства сказанным. Потому же так важен герой, это слово произнесший, — Яким Нагой. И потому Некрасов долго и трудно шел к созданию этого образа. Характеры в поэме, как правило, традиционны, тесно связаны с фольклором, уходят в глубь истории, но они же и очень современны. Таков и Яким Нагой: символический образ крестьянина вообще, но и крестьянина нового типа, сельского пролетария. «Ни в одной стране мира, — писал В. И. Ленин,— крестьянство не переживало и после «освобождения» такого разорения, такой нищеты, таких унижений и такого надругательства, как в России.

Но падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу... На смену оседлому, забитому, приросшему к своей деревне, верившему попам, боявшемуся «начальства» крепостному крестьянину вырастало новое поколение крестьян, побывавших в отхожих промыслах, в городах, научившихся кой-чему из горького опыта бродячей жизни и наемной работы»[1].

Некрасовский Яким именно такой крестьянин:

Яким, старик убогонький,
Живал когда-то в Питере,
Да угодил в тюрьму:
С купцом тягаться вздумалось!
Как липочка ободранный,
Вернулся он на родину
И за соху взялся.

Любопытно, что первоначально этот образ мыслился у Некрасова как образ фабричного человека.

Вместо:

Да выискался пьяненький
Мужик,— он против барина
На животе лежал...—

было:

Да выискался пьяненький
Фабричный из Бурмакина,
Он барину сказал...

В этой черновой редакции такой фабричный со своими речами воспринимался как что-то инородное по отношению к крестьянскому миру. Он со стороны вмешивался в разговор Веретенникова с крестьянами и даже получал отпор с их стороны:

Тут мужики степенные
Прогнать хотели пьяного.
Да только за фабричного
Вступился барин сам.

В окончательном тексте вместо этого появляется лишь тонкий психологический штрих — веками вбитая оглядка на барина:

Крестьяне, как заметили,
Что не обидны барину
Якимовы слова,
И сами согласилися
С Якимом: «Слово верное...»

Голос Якима стал голосом этих же крестьян, сочувствующих ему, только голосом более решительным и смелым. Сознанием своей силы, силы народа проникнуты слова:

Не белоручки нежные,
А люди мы великие
В работе и в гульбе!..

У каждого крестьянина
Душа, что туча черная —
Гневна, грозна,— и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям...

Рисуя своего героя, Некрасов ушел от первоначально родившегося стилизованного и абстрактного образа этакого «добра молодца»:

Фабричный, кудри русые
Встряхнув, окинул с валика
Очами соколиными
Шумящую толпу...

Этот портрет сменился конкретным, индивидуализированным в самой почти символической обобщенности:

Грудь впалая; как вдавленный
Живот; у глаз, у рта
Излучины, как трещины
На высохшей земле;
И сам на землю-матушку
Похож он: шея бурая,
Как пласт, сохой отрезанный,
Кирпичное лицо,
Рука — кора древесная,
А волосы — песок.

Не только народ, но как бы сама кормилица-земля гово-

рит голосом Якима Нагого. И как подтверждение его речей явилась песня:

Вдруг песня хором грянула
Удалая, согласная...

«Согласная», «складная». Песня — душа народа. И люди перестают быть толпой, становятся обществом, миром.

В этой главе сам сюжет поиска, подчиняясь замыслу народной поэмы, приобретает новый поворот. Странники уже пошли в народ, «в толпу — искать счастливого».

Четвертая глава первой части так и названа «Счастливые». Рассказ о народе продолжается. В главе «Счастливые» поэт сделал неожиданный сюжетный ход. Парадоксальная форма его необычайно все обостряет. Наше читательское восприятие настраивается на рассказ о счастье. Однако как рассказ о счастье предстают рассказы о несчастье несчастных людей. «Счастливые» названа глава о несчастных. Недаром рассказ каждого из «счастливцев» предварен авторской характеристикой, иногда в одно-два слова: «дьячок уволенный...», «старуха старая, седая, одноглазая...», «солдат... чуть жив...», «разбитый на ноги дворовый человек». Лишь один рассказ молодого, плечистого каменотеса сообщает если не о счастье, то о каком-то благополучии. Но и он, единственный, сопровождается здесь же рассказом другого каменотеса, больного, расслабленного. Вообще за счет таких новых и новых рассказов поэма как бы все время растет изнутри. И сами эти герои и рассказы их таковы, что в совокупности рисуют самые разные стороны народной жизни, совершающейся на громадном пространстве. И *деревенская* старуха, и *питерский* каменщик, и *белорусский* крестьянин — люди, собравшиеся со всей страны. Эти географические приметы не случайны. Каждому новому рассказу, каждому новому опыту придается общерусский смысл. Разговор идет со всей страной и про всю страну. Поэма действительно на наших глазах приобретает значение энциклопедии народной жизни. Говорит крестьянин-хлебороб, хвастается бывший лакей, жалуется старый солдат. Жизнь народа описана вдоль и поперек, на разных уровнях. Представлены все возрасты, положения и состояния несчастной мужицкой жизни.

Эй, счастие мужицкое!
Дырявое с заплатами,
Горбатое с мозолями,
Проваливай домой!

Итак, итоги как будто бы подведены: о мужицком счастье не может быть и речи. Но не будем спешить с выводом. Глава ведь еще не окончена. Да и состоит она из двух разделов. Второй из них — рассказ тоже о мужике, об Ермиле Гирине. Повествуется о том, как купец Алтынников с помощью подьячих пытается перекупить у Ермилы Гирина «сиротскую мельницу». И этот рассказ начат с массовой народной сцены. Но это уже не убогий, увечный и нищий люд. Сама сцена торга Ермилы с купцом Алтынниковым необычна. Это и реальный аукцион с председателем и подьячими, но и нечто большее: единоборство героя-богатыря с вражьей силой — «бой», «сражение»:

Один купец Алтынников
С Ермилом в бой вступил,
Не отстает, торгуется,
Наносит по копеечке.
Ермило, как рассердится —
Хвать сразу пять рублей!
Купец опять копеечку,
Пошло у них сражение:
Купец его копейкою,
А тот его рублем!

Даже назван здесь Ермил Гирин почти мифологически — Ермило. И подобно всякому подлинно народному герою обретает слабеющий Ермило свою силу в народе, защищая мирское дело: как Минин, обращается Гирин к миру. И мир побеждает врага.

Хитры, сильны подьячие,
А мир их посильней,
Богат купец Алтынников,
А всё не устоять ему
Против мирской казны —
Ее, как рыбу из моря,
Века ловить — не выловить.

Не в торгах здесь дело, а в способности народа выступить миром. «Чудо сотворилося», — скажет поэт об этом коллективном действе, об этом общем мирском усилии, о «щедроте народной». Ермил и выдвинут, по сути, самим крестьянским миром. Так, хотя в роли бурмистра его и утверждает князь, выбирает на нее Ермила Гирина сам народ. Снова речь идет как будто бы всего лишь о реальном бурмистре, но перед нами и нечто большее: выборный, народный «царь», истово служащий крестьянскому миру:

Пошел Ермило царствовать
Над всей княжою вотчиной,
И царствовал же он!
В семь лет мирской копеечки
Под ноготь не зажал,
В семь лет не тронул правого,
Не попустил виновному,
Душой не покривил...

Народный герой Ермил Гирин тоже проходит через искушение. И он не удержался, принеся дело правды и мира в угоду личному делу, претерпев муки страдающей совести, и толкнувшей его к веревке, и отдавшей его в руки правосудия. Но над Ермилом Гириным вершится особое, не юридическое правосудие. Он отдает себя в руки суда людского, мирского приговора, каясь всенародно:

Пришел и сам Ермил Ильич,
Босой, худой, с колодками,
С веревкой на руках...

После таких-то испытаний Ермил обрекся на подвижническое служение народу. Во время бунта он попадает в острог, отказавшись уговаривать бунтовавших крестьян. Весь этот сюжет в поэме, которая, естественно, проходила через царскую цензуру, у Некрасова изложен намеками, с умолчаниями, с перерывами рассказа. Вообще, в поэме постоянны многозначительные указания на подспудную стихию бунта. «А силу молодецкую про случай сберегли!..» — сказал Яким Нагой. И в поэме будет немало таких «случаев». Рассказ о взбунтовавшихся Столбняках первый, но не последний в этом ряду.

Вообще же история Ермилы Гирина и вотчины, в которой «царствовал» он, не случайно предстает как чей-то рассказ, почти сказка, на ней лежит печать полуутопии, это мечта скорее о возможном, чем об осуществленном деле. И недаром эта возможная в народном мире и народным миром жизнь разрушается. В вотчине Адовщине мог оказаться добрый барин, но доброго к крестьянам барства в целом оказаться не могло. Глава «Помещик» и представляет такой рассказ о барстве в целом, хотя вложен он в уста конкретного помещика, со своим именем, отчеством и фамилией — двойной, «дворянской». Портретные характеристики мужиков в поэме часто приобретают символическую значимость, несут приметы богатырства. Вспомним купанье мужика с конем в начале второй главы. Во второй части поэмы появится картина, где мужик на сенокосе

пьет воду. Но эта как будто всего лишь бытовая сцена у Некрасова превращается в подлинно скульптурную композицию, и мужицкий стог оказывается чуть ли не постаментом памятника:

Здесь богатырь народ.
...Давно они заметили
Высокого крестьянина
Со жбаном на стогу;
Он пил, а баба с вилами,
Задравши кверху голову,
Глядела на него.
Со стогом поравнялися —
Все пьет мужик. Отмерили
Еще шагов полста,
Все разом оглянулися:
По-прежнему, закинувшись,
Стоит мужик; посудина
Дном кверху поднята...

О символичности Якима Нагого, например, мы уже говорили. Помещик же дан вне таких обобщающих и значимых примет. Портрет его предельно конкретен и обытовлен, что придает всему облику помещика мелкость. Да и определен Оболт сплошь презрительно-уменьшительными, которые не позволяют принимать его всерьез. И выхватывает-то он даже не пистолет, а «пистолетик». Однако все это не означет, что мы слышим рассказ только данного барина, частного человека о его частной жизни. Здесь рисуется общая картина барской помещичьей жизни в прошлом и в настоящем. И рассказ о ней очень многомерен. Он гораздо значительнее того, который мог бы представить реальный Гаврила Афанасьевич. Более того, герой здесь часто превращается в рупор автора поэмы. Ничтожный Оболдуй вдруг становится гневным сатириком:

На всей тебе, Русь-матушка,
Как клейма на преступнике,
Как на коне тавро,
Два слова нацарапаны:
«Навынос и распивочно».

А то проникается умной и тонкой иронией:

...Да иногда пройдет
Команда. Догадаешься:
Должно быть, взбунтовалося
В избытке благодарности
Селенье где-нибудь!

Оказывается он и лириком, когда повествует об идиллии усадебной дворянской жизни. Если бы мы обратились к литературным параллелям и пояснениям, то можно было бы сказать, что некрасовский помещик не Оболт-Оболдуев просто, а тот, что возникает из всего рассказа) совместил в себе приметы — эскизные, конечно, — и Ростова-отца из «Войны и мира» Толстого, и Пеночкина из тургеневских «Записок охотника», и Негрова из повести Герцена «Кто виноват?», и Иудушки Головлева из щедринских «Господ Головлевых». Это и мирный хранитель патриархальных устоев, и лицемерный ханжа, и самовластный крепостник-деспот:

«Закон — мое желание!
Кулак — моя полиция!
Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный,
Удар скуловоррот!..»

Такой емкий образ вряд ли можно было бы найти в романе, повести или драме. Это образ эпический, который тоже представляет своеобразную энциклопедию помещичьего сословия, но включенную именно в народную поэму, оцененную народным умом. Потому-то весь рассказ помещика спроецирован на крестьянское восприятие и постоянно корректируется им. Мужики здесь не пассивные слушатели. Они расставляют акценты, вмешиваясь в помещичью речь редко, да метко. Недаром рассказ помещика и всю эту последнюю главу первой части завершает мужицкое слово, мужицкий приговор:

«Порвалась цепь великая,
Порвалась — расскочилася:
Одним концом по барину,
Другим по мужику!..»

Как и в случае с попом, повествование помещика и о помещике не есть простое обличение. Оно также об общем, катастрофическом, всех захватившем кризисе. И о том, что народ есть в этом положении сила единственно здоровая, умная, красивая — условие развития страны и обновления жизни. Потому-то в последующих частях поэмы Некрасов оставляет намеченную сюжетную схему (поп, помещик, купец...) и художественно исследует то, что и составляет суть и условие эпического произведения, народной поэмы, — жизнь и поэзию народа в их неисчерпаемости.

Некрасов своей поэмы не закончил. К тому же последняя из написанных им частей «Пир на весь мир» не была напечатана при жизни поэта: ее не пропустила цензура. До сих пор издатели и редакторы Некрасова спорят о том, в каком порядке следует печатать части поэмы «Кому на Руси жить хорошо». В советских изданиях можно встретить обычно один из двух: «Пролог и первая часть», «Последыш», «Крестьянка», «Пир на весь мир», либо «Пролог и первая часть», «Крестьянка», «Последыш», «Пир на весь мир». У каждого из этих вариантов есть свои недостатки и свои преимущества.

В то же время части поэмы, кроме тесно связанных «Последыша» и «Пира на весь мир», сохраняют известную самостоятельность, образуя своеобразные поэмы в поэме. Каждая из них имеет своих героев, которые (за исключением странников) обычно не переходят из одной части в другую. Такова и часть, названная «Крестьянка». Она даже имеет свой пролог со сказочной присказкой:

Шли долго ли, коротко ли,
Шли близко ли, далёко ли...

Почему же поэт такое место — это чуть ли не самая большая часть поэмы — отвел как будто бы всего лишь одному человеку, крестьянке-женщине?

Вообще этот образ занимает особое место во всей поэзии Некрасова. Недаром на похоронах поэта две крестьянки несли венок «От русских женщин». Русская женщина всегда была для Некрасова главная носительница жизни, выражение ее полноты, как бы символ национального существования. Вот почему Некрасов с таким вниманием вглядывался в ее судьбу, художественно исследовал ее в поэме о народе. Ведь речь шла о самом корне жизни, об ее, может быть, главном залоге. Потому-то поэт уделил столько внимания, как, наверное, ни одному кандидату в счастливые, женщине-крестьянке Матрене Тимофеевне Корчагиной. С самого начала образ этой уже немолодой, зрелой женщины — носительницы жизни — вписан в особую картину жизни самой природы, в самую зрелую, в самую благодатную ее пору — сбор урожая:

...Пора чудесная!
Нет веселей, наряднее,
Богаче нет поры!

Жизнь трудового крестьянства, жизнь крестьянки-тружени-

цы являет резкий контраст умиранию разлагающихся помещичьих усадеб — бесхозных, как в прологе к «Крестьянке», или имеющих выморочных владельцев, как в «Последыше», — распространяющих смрад и тлен на все, что становится к ним причастным. Такова голодная, бездельная и обреченная дворня — не народ. Народ — крестьяне, хлеборобы:

— Чу! песня за деревнею,
Прощай, горюшка бедная!
Идем встречать народ.
Легко вздохнули странники:
Им после дворни ноющей
Красива показалася
Здоровая, поющая
Толпа жнецов и жниц...

Матрена Тимофеевна — человек исключительный, «губернаторша», но она — человек из этой же трудовой толпы. Ей, умной и сильной, поэт доверил самой рассказать о своей судьбе: «Крестьянка» — единственная часть, вся написанная от первого лица. Однако это рассказ не только о ее частной доле. Голос Матрены Тимофеевны — это голос самого народа. Потому-то она чаще поет, чем рассказывает, и поет песни, не изобретенные для нее Некрасовым. «Крестьянка» — самая фольклорная часть поэмы, она почти сплошь построена на народнопоэтических образах и мотивах. И исследователями Некрасова, и исследователями русского фольклора установлены многочисленные источники, из которых черпал Некрасов материал для своей «Крестьянки».

Уже первая глава «До замужества» — не простое повествование, а как бы совершающийся на наших глазах традиционный обряд крестьянского сватовства. Свадебные причеты и заплачки «По избам снаряжаются», «Спасибо жаркой баенке», «Велел родимый батюшка» и другие основаны на подлинно народных. Таким образом, рассказывая о своем замужестве, Матрена Тимофеевна рассказывает о замужестве любой крестьянки, обо всем их великом множестве.

Вторая же глава прямо названа «Песни». И песни, которые здесь поются, опять-таки песни общенародные. Личная судьба некрасовской героини все время расширяется до пределов общерусских, не переставая в то же время быть ее собственной судьбой. Ее характер, вырастая из общенародного, совсем в нем не уничтожается, ее личность, тесно связанная с массой, не растворяется в ней.

Как известно, побои и истязания в крестьянской семье были довольно обычны. В то же время характер сильной героини, каким он вырисовывался в поэме, конечно, был бы искажен, случись в ее судьбе такие истязания привычным и частым делом — Матрена Тимофеевна отнюдь не забитая рабыня. На всю жизнь врезается в память единственное избиение ее мужем. В то же время при рассказе об этом в уста героини вложена такая песня («Мой постылый муж подымается, за шелкову плеть принимается...»), которая, не искажая индивидуальной биографии героини, придает явлению широкую типичность, усиленную и тем, что песню эту подхватывает мужицкий хор — странники, что «полцарства перемеряли», — как песню характерную и повсеместную. Некрасов все время стремится расширить значение образа героини, как бы объять максимально большое количество женских судеб. В черновой рукописи одной из глав этой части сохранилась авторская помета: «NB. Надо прибавить о положении солдатки и вдовы вообще». Из этой записи видно, что Некрасов все время думает о русской женской доле вообще: труженицы, матери, солдатки, вдовы... И здесь поэт прибегает к самым разным «приемам», которые позволяют вместить новые и новые рассказы и сюжеты. Как известно, сама Матрена Тимофеевна, добившись освобождения мужа, не оказалась солдаткой, но ее горькие раздумья в ночь после известия о предстоящем рекрутстве мужа позволили Некрасову «прибавить о положении солдатки». Рассказ о судьбе солдатки так тесно сливается с рассказом о судьбе героини, что невольно «обманывает» читателей: в литературе о поэме часто пишут о некрасовской героине как испытавшей и участь солдатки.

Действительно, образ Матрены Тимофеевны создан так, что она как бы все испытала и побывала во всех состояниях, в каких могла побывать русская женщина. Некрасовская крестьянка — человек, не сломленный испытаниями, человек выстоявший. Когда она, начиная повествование о Савелии-дедушке, говорит:

— Ну, то-то! речь особая.
Грех промолчать про дедушку,
Счастливец тоже был...—

то слова эти вроде бы могут быть восприняты как горькая ирония и в адрес его, и в адрес ее счастья. Так, может быть, действительно перед нами опять лишь один из многих горемык, вроде тех, что уже прошли в главе «Счастливые»?

Только ли иронически, однако, назван Савелий счастливцем? Ведь за этими горькими словами, последними словами второй главы, прямо следует уже совсем не ироническое название третьей —«Савелий, богатырь святорусский». Даже одно только это название свело к себе разные и очень значимые и высокие начала народной жизни и народной поэзии. Впервые с такой силой вошла в поэму и уже до конца не уйдет из нее тема народного богатырства, находящая опору в былинной истории. Некрасовское определение *святорусский* сразу воззвало к русскому героическому эпосу, к образу богатыря богатырей — Святогора. Но, начав с былинного слова «богатырь свято...», Некрасов дает ему другое продолжение — «богатырь святорусский». Слову придан обобщенный, всероссийский смысл, а приложено оно отнюдь не к традиционному образу богатыря, а к образу крестьянина. Определение из сферы воинского эпоса переадресовано простому мужику по имени Савелий — имя тоже совсем не традиционно богатырское. Однако Некрасов не только не снижает тем былинный эпос до мужицкой жизни, но саму эту крестьянскую жизнь возводит в ранг высокой героики.

В образе Савелия много такого, что объединяет его со всей крестьянской массой. Недаром уже сам он переадресовывает определение «святорусский богатырь» всему сермяжному люду. Но есть и то, что Савелия над этим людом возвышает как личность исключительной судьбы, как высший тип. Прежде всего богатырь Савелий — человек могучей физической силы, и сравнивается он с медведем-сохатым. «Сохатый» в значении «медведь» довольно редкий костромской диалектизм. Вообще, вся эта часть во многом строится на реальной местной, а именно костромской основе. Действие происходит в лесистой и болотистой местности Костромской губернии, на реке Корега в Буйском уезде.

...Недаром есть пословица,
Что нашей-то сторонушки
Три года черт искал,—

говорит Савелий, вспоминая костромскую пословицу: «Буй да Кадуй черт три года искал». И отправляют Савелия в острог в Буй-город. Эти хорошо известные Некрасову по его охотничьим скитаниям места не случайно вошли в поэму. В край непроходимых болот и дремучих лесов прекрасно вписываются могучие характеры корежских мужиков, и прежде всего самого Савелия. Название реальной ре-

ки Буйского уезда Корега поэт поднимает до образа-символа, обозначения особой сферы жизни. «Корежить» означает «ломать», «гнуть», «трудиться». Корежина — край упорных и трудолюбивых земледельцев.

Вообще своеобразная некрасовская поэтика названий и здесь соответствует всему стилю повествования о богатырстве. Не случайна замена бывшего в черновике слова «Ветлугина» (по реке Ветлуге) на более выразительное «Корежина». Есть перекличка образа буйного Савелия и названия «Буй-город»: реальное это название становится поэтической формулой, кстати сказать, тоже заменившей первоначально намеченное нейтральное и прозаическое обозначение ярославского города — Данилов. Однако Некрасов никогда и нигде не называет в поэме широко известных мест, всем знакомых городов — Ярославля, Костромы. Он убирает упомянутые в черновиках Владимир, Казань. Все делается для того, чтобы не сузить действие, не локализовать место, не уменьшить масштаб всероссийского изображения. Савелий представительствует за всех вообще, а не за костромских только мужиков, думает обо всем крестьянском, а не о буйском только люде.

Но Савелий не только бунтарь. Он и своеобразный народный философ. Его раздумья о богатырском терпении народа трагичны. Он не просто осуждает способность народа терпеть и не просто ее одобряет. Он видит сложную диалектику народной жизни и не берется давать последние ответы и выносить окончательные решения:

Не знаю я...
...Не знаю, не придумаю,
Что́ будет? Богу ведомо!

Савелий не только богатырь-бунтарь. Он богатырь духа, подвижник, спасающийся в монастыре. Народная религиозность всегда привлекала внимание Некрасова, но отнюдь не сама по себе. Обычно она предстает у него как символ высокой народной нравственности, способ искупления вины и способность в самом страдании обрести величие. Вот почему Савелий назван святорусским. В конце на его старчество ложится печать высокой святости. Но сама молитва богатыря Савелия, главная и последняя молитва его, носит общемирской, так сказать, общественный и земной характер.

За всё страдное, русское
Крестьянство я молюсь!

Вот какой многосложный, при всей цельности и простоте, образ создал поэт. И этот образ, по сути, единственный, что сопровождает героиню во всех главах. А уже в самом конце этой части он оказался запечатленным и как бы увековеченным в своеобразном памятнике. Когда в последней главе Матрена Тимофеевна идет просить за своего мужа в город, она видит там памятник. Самого города Некрасов при этом не называет, хотя и указывает на исключительную в своем роде примету Костромы — памятник Ивану Сусанину:

Стоит из меди кованый,
Точь-в-точь Савелий дедушка,
Мужик на площади.
— Чей памятник? — «Сусанина».

Автор народной поэмы не мог не выделить этот единственный тогда в стране памятник простому мужику. Однако памятник описан совсем не таким, каким он был на самом деле. Реальный памятник, созданный скульптором В. И. Демут-Малиновским, оказался скорее памятником Михаилу Романову, чем Ивану Сусанину, который был изображен коленопреклоненным возле колонны с бюстом царя. Некрасов не только умолчал, что стоит-то мужик на коленях. Сравнением с бунтарем Савелием образ костромского мужика Сусанина получал впервые в русском искусстве своеобразное, по сути антимонархическое, осмысление. В то же время сравнение с героем русской истории Иваном Сусаниным наложило последний штрих на монументальную фигуру корежского богатыря, святорусского крестьянина Савелия.

Некрасов не просто декларирует богатырство Савелия. Он показывает, на чем это богатырство основано: ум, воля, чувства героя складываются в испытаниях. Вся жизнь его — это становление в борьбе, внутреннее высвобождение характера: «...клейменный, да не раб»,— скажет Савелий. Но образ Савелия важен не только сам по себе. Он как бы аккомпанирует на протяжении почти всей части образу героини, так что по существу перед нами возникают два сильных, богатырских характера.

И характер героини складывается в тяжких испытаниях, все нарастающих. Уже в главе «Песня» рассказано о тяжкой семейной жизни, глава «Демушка» повествует о смерти сына, «Волчица» — о том, как крестьянке пришлось лечь под розги. А за этими рассказами о событиях, труд-

нее которых вроде уже не придумаешь, следует глава с названием «Трудный год». Все эти главы о событиях разных, отделенных часто многими годами. Но во всех них есть внутренний сюжет, генеральная идея, все к себе сводящая. Эта идея, одна из главных идей всего некрасовского творчества, есть идея материнства. В поэзии Некрасова мать всегда была безусловным, абсолютным началом жизни, воплощенной нормой и идеалом ее. В этом смысле мать есть главный «положительный» герой некрасовской поэзии. Сам образ Родины, России у поэта неизменно соединяется с образом матери. Родина-мать, матушка-Русь — именно от Некрасова, через его поэзию эти привычные уже сейчас сочетания вошли в нашу жизнь, в наше сознание. И тип русской крестьянки, который создан в «Кому на Руси жить хорошо» раскрывается прежде всего как образ матери.

Глава «Демушка», например, полна отчетливого общественного смысла, неприкрытых социальных угроз. Обращаясь к народнопоэтическим источникам, Некрасов стремится выявить прежде всего именно эту сторону дела. Исследователями установлено, что вопли и проклятия Матрены Тимофеевны во время судебного следствия строятся на основе «Плача о старосте» знаменитой народной сказительницы-вопленицы Ирины Федосовой:

Вы падите-тко, горюци мои, слезушки,
Вы не на́ воду падите-тко, не на́ землю,
Не на божью вы церковь, на строеньице,
Вы падите-тко, горюци мои слезушки,
Вы на этого злодея супостатого,
Да вы прямо ко ретивому сердечушку!
Да ты дай же, боже господи,
Штобы тлен пришел на цветно его платьице,
Как безумьице во буйну бы головушку!
Еще дай, да боже господи,
Ему в дом жену неумную
Плодить детей неразумных![2]

Традиционные эти причитания становятся в устах некрасовской героини выражением живого горя и страдания. Не теряя народной напевности, литературный ямбический стих поэмы с большой силой передает энергию и силу сиюминутно рождающихся скорби и гнева, бесконечно усиленных именно потому, что это скорбь и гнев матери — мотив, которого нет в народном «Плаче о старосте».

Падите мои слезоньки
Не на́ землю, не на воду,

Не на господень храм!
Падите прямо на сердце
Злодею моему!
Ты дай же, боже господи!
Чтоб тлен пришел на платьице,
Безумье на головушку
Злодея моего!
Жену ему неумную
Пошли, детей юродивых!
Прими, услыши, господи,
Молитвы, слезы матери,
Злодея накажи!..

Вообще материнство в поэме чувство всеохватное, всепроникающее, человеческое и природное. Потому-то и глава о смерти мальчика Демушки начата своеобразной интродукцией — картиной природы: мать-птица рыдает по своим сгоревшим птенцам-детям. Потому-то следующая глава о материнском самоотвержении названа «Волчица». Здесь в беспощадно правдивых картинах образы матери-волчицы и матери-человека, оставаясь реальнейшими сами по себе, просвечивают друг друга и сливаются в некий символ материнства. Потому-то сама крестьянка в тоске и душевном смятении обращается к образу покойной матери, в молитве своей призывает «заступницу», «матерь божию». А в главе «Губернаторша» в минуту высшего напряжения духовных и физических сил она разрешается от бремени, давая новую жизнь.

Рассказ Матрены Тимофеевны о своей судьбе не только рассказ, но и обдумывание жизни. Она рассказанное оценивает и судит. Последняя глава названа «Бабья притча» не случайно. Притча — это обобщение, формула, подведение итога. Крестьянка уже прямо говорит от всех баб и про всех баб. И шире — про женскую долю вообще. Вопрос о женском счастье как будто бы решен окончательно и бесповоротно:

Не дело — между бабами
Счастливую искать!..

Но такой ответ не отменил проблемы счастья даже и применительно к «бабам». Смысл поэмы «Кому на Руси жить хорошо» неоднозначен. Ведь вопрос: кто счастлив? — вызывает и другие: что такое счастье? кто достоин счастья? где нужно его искать? И эти-то вопросы «Крестьянка» не столько закрывает, сколько открывает их, на них наводит. Без «Крестьянки» не все ясно ни в части «Последыш», ко-

торая писалась до «Крестьянки», ни в части «Пир на весь мир», которая писалась после нее.

Две эти части — «Последыш» и «Пир на весь мир» — внешне наиболее близки: есть тесная связь во времени и месте действия, общие герои. Но по времени создания они очень отдалены. «Последыш» писался в 1872 году, затем, в 1873-м, была создана «Крестьянка», и лишь через несколько лет, в 1876—1877 годах, уже смертельно больной поэт работает над «Пиром на весь мир», безуспешно стараясь провести его через цензуру.

«Последыш» — не рассказ о прошлом. Это изображение современной народной жизни в самом основном ее, самом напряженном и драматическом конфликте — с жизнью помещичьей.

Нигде в поэме не предстало в столь непосредственном, на наших глазах, а не в чьем-то рассказе развертывающемся действии столкновение барства и крестьянства.

Единое, очень централизованное событие, этим конфликтом рожденное, лежит в основе части. Уже это отделяет «Последыша» от других частей, очень разнообразных по характеру событий. Оттого и разделы — главы, на которые эта часть разбита,— в отличие от остальных частей, никак не обозначены.

«Последыш» наименее эпичен в этой эпической поэме. В нем появилась сконцентрированность драматического действия. Недаром происходящие здесь события дважды названы «камедью». Сам сюжет этой «камеди» парадоксален. Острая анекдотичность его как бы взрывает изнутри форму авторского повествования: разрушает сам эпос. Но парадоксы поэмы были лишь отражением и выражением парадоксов самой жизни. Ведь положение в стране и после отмены крепостного права оставалось ненормальным. Юридически отмененная «крепь» продолжала жить, проникая во все поры жизни:

— Не только над помещиком,
Привычка над крестьянином
Сильна...

Мертвая, отжившая система отношений, уложений, «привычек» держала в своих руках живые силы страны. Именно парадоксальность, неестественность этого положения и продемонстрировал Некрасов, представив его не в обычных бытовых, сложившихся, примелькавшихся и потому мешающих видеть суть дела формах, а в парадоксальных

же и вроде бы неестественных: соблазненные посулами крестьяне продолжают «играть» в крепостное право. Гротескны здесь и некоторые образы. Прежде всего это выморочный, лишенный уже всякого человеческого начала князь Утятин — Последыш — существо не только полуживое, но и полуживотное. «Заяц», «ястреб», «филин», «рысь»... — вот сравнения, постоянно рождающиеся в поэме по поводу князя Утятина. Да и вообще он выглядит странным, почти сказочным циклопическим персонажем. И описывается-то не столько он сам, сколько его незрячее око: именно оно, мертвое, невидящее, — единственное, что «живет» в нем.

Старик слюною брызгался,
Шипел! и так расстроился,
Что правый глаз задергало,
А левый вдруг расширился
И — круглый, как у филина,—
Вертелся колесом.

И в другом месте:

Задергало Последыша,
Вскочил, лицом уставился
Вперед! Как рысь высматривал
Добычу. Левый глаз
Заколесил...

И еще:

Старик стоял: притоптывал,
Присвистывал, прищелкивал,
А глаз свое выделывал —
Вертелся колесом!

Не случайно главные роли в разыгрываемом спектакле берут на себя не коренные мужики-хлеборобы, а такие, как Клим Лавин. Умный степенный Влас остается реальным бурмистром, но решительно отказывается от «должности» бурмистра господского, а господским становится Клим, мужик:

...И пьяница,
И на руку нечист,
Работать не работает,
С цыганами вожжается,
Бродяга, коновал!
Смеется над трудящимся...

Ненастоящему барину и определен ненастоящий бурмистр:

Пускай его! По барину
Бурмистр! Перед Последышем
Последний человек!

Ненатуральный мужик и несет ненатуральную народность. Впервые в поэме возникает очень острая характеристика мужика — политического демагога:

...Бахвал мужик!
Каких-то слов особенных
Наслушался: Атечество,
Москва первопрестольная,
Душа великорусская.
«Я — русский мужичок!» —
Горланил...

Коренной, оседлый мужик видит во всей этой истории не только «камедь». Действительно, это страшная игра. Сами эти шутовство и ёрничество отнюдь не безобидны. Рассказ о смерти сыгравшего «камедь» Агапа многозначителен: комедия закончилась трагедией. В человеке надломился человек. Только-только, может быть, пробуждающийся. Дело не в том лишь, что крестьяне играли впустую, оказались обманутыми «черноусыми» наследниками Последыша и не получили желанных поемных лугов. Они издевались над Последышем, но они издевались и над собой. «Сбирается с силами русский народ и учится быть гражданином», — скажет Некрасов в последней части. Но в том деле, что затеяла спровоцированная господами Вахлачина, трудно было учиться гражданству. И если бахвал Клим Лавин видит лишь внешнюю, комедийную сторону, заявляя, что Последыш куражится по его воле, то умный Влас задумывается:

— Бахвалься! А давно ли мы,
Не мы одни — вся вотчина...
(Да... все крестьянство русское!)
Не в шутку, не за денежки,
Не три-четыре месяца,
А целый век... да что́ уж тут!
Куда уж нам бахвалиться,
Не даром Вахлаки!

Вахлаки здесь — с большой буквы.

Некрасовское крестьянство «оседлое», «коренное», и едино в своей трудовой основе, и многосложно. «Корежина» — символическое обозначение не только целого края, но и особой сферы жизни. Вахлачина — тоже символ крестьянской жизни, но акцент здесь иной: слово это означает

прежде всего тупость, забитость, покорность и темноту.

Мы уже отметили, что Некрасов после «Последыша» работал не над естественным сюжетным продолжением его, а над частью «Крестьянка», как бы уйдя в сторону, вернее, отступая назад. Но это лишь для того, чтобы тем вернее идти вперед. В «Крестьянке» поэт поднимал глубокие пласты жизни народа, его социального бытия, его этики и его поэзии, уясняя, каков же подлинный потенциал этой жизни, ее творческое начало. Работая над богатырскими характерами (Савелий, Матрена Тимофеевна), созданными на основе народной поэзии (песня, былина), поэт укреплялся в своей вере в народ. Эта работа становилась залогом такой веры и условием дальнейшей работы уже на собственно современном материале, который оказался продолжением «Последыша» и лег в основу части, названной поэтом «Пир на весь мир».

На первый взгляд, часть эта прямое продолжение «Последыша»: временная связь здесь очень тесная, да и герои те же, что в «Последыше» (Клим Лавин, Влас, не говоря уже о странниках). Тем не менее часть эта оформлена поэтом так, что она носит самостоятельный характер. И начата она, как совершенно новое произведение, вступлением. Уже само название «Вступление» взамен несколько более архаизированных «Прологов», которыми начинались первая часть и «Крестьянка», звучало более просто и в то же время более современно. Во «Вступлении» рисуется крестьянская пирушка — «Поминки по крепям» — так первоначально поэт назвал эту часть. Однако реальная праздничная выпивка в некрасовском изображении перерастает свои рамки, становится пиром, в который вовлекаются новые и новые люди и новые сферы жизни, — «великим» пиром, «пиром на весь мир». И речь идет уже совсем не только о праздничном застолье, а о пире духовном, о пробуждении крестьян к новой жизни:

У каждого в груди
Играло чувство новое,
Как будто выносила их
Могучая волна
Со дна бездонной пропасти
На свет, где нескончаемый
Им уготован пир!

Вся атмосфера этой части уж никак не атмосфера «коренного», «оседлого» села, а, скорее, какого-то странного кочевья. Ничто не прикреплено, все сдвинулось. Даже со-

седний город сгорел, и жители его «под берегом, как войско, стали лагерем». А сама Вахлачина превратилась в географический перекресток, через который идут и едут представители чуть ли не всей Руси, стала пересечением разных начал сложного исторического времени, где сошлось прошлое с настоящим и будущим.

Все это трудно было выразить в буквальном, бытовом, реалистическом изображении. Поэтому «Пир на весь мир» очень условен. Это уже не только поэма, но как бы целая народная опера, обильная массовыми сценами и хорами, своеобразными «ариями» — песнями и дуэтами. И сами некрасовские песни здесь иные сравнительно, например, с «Крестьянкой». Это песня одновременно и народная и, как прямо сказано про «Веселую»,— «не народная», то есть литературная. Однако и названная «народной» «Барщинная» песня тоже по сути литературная, авторская. Такая песня уже по самому своему музыкальному духу и строю как бы осуществляла принцип: «Пир на весь мир». Она оказывалась песней о крестьянах и для крестьян и одновременно вовлекала в свою сферу уже не только крестьянство.

Песня стала основной формой рассказа. Сначала о прошлом: «Горькое время — горькие песни» — так названа первая глава. Все последующие с нарастающей силой и очень стремительно выразят движение исторического времени. Уже вторая рождает атмосферу неуспокоенности, продолжает идею поиска. Недаром и повествует она о люде бродячем и путешествующем: «Странники и богомольцы». Да, поэт отмечает среди них и никчемных бродяг, и жалких воровок, и пустых вралей. И все же прежде всего не оборотную:

Но видит в тех же странниках
И лицевую сторону
Народ...

Оказывается, сами «наши странники» не единственны. Идея поиска живет в народе в его целом. Ведь «лицевая-то сторона» и заключается в нравственной одержимости поиском. Принцип народного заступничества пронизывает всю эту часть поэмы. И живущий «по-божески» Фомушка, и «божия посланница» Ефросиньюшка, и «старообряд» Кропильников — в самом народе родившиеся народные заступники и страстотерпцы, люди, несущие идею иной, праведной

жизни. И освещена их жизнь столь близким тогдашнему крестьянству религиозным сознанием. «Религия,— писал Маркс,— это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она — дух бездушных порядков»[3].

Некрасовские герои — религиозные народные подвижники — и есть выражение такого «духа бездушных порядков», «вздох угнетенной твари». И не только вздох, но протест, гнев и проклятие. Образ неистового старообрядца Кропильникова невольно заставляет вспомнить об образе другого протестанта «старообряда» протопопа Аввакума и, может быть, навеян им. Кстати сказать, образ старообрядца-раскольника возник здесь не случайно и тесно связан с общим революционным смыслом поэмы.

Еще в пору первого революционного подъема в начале 60-х годов революционеры предполагали обратить свои воззвания не вообще к народу, а прежде всего к вполне определенным его группам. «План,— писал Александр Слепцов,— был составлен очень удачно, имелось в виду обратиться последовательно, но в сравнительно короткое время ко всем трем группам, которые должны были реагировать на обманувшую народ реформу 19 февраля,— крестьяне, солдаты, раскольники... Здесь три страдающих группы. Четвертая — молодежь, их друг, помощник, вдохновитель и учитель»[4]. Некрасов и превратил свой «Пир на весь мир» в своеобразную революционную прокламацию, построенную именно по этому «плану», собрал здесь воедино все названные «группы» (крестьяне, солдат, раскольник, наконец, молодежь — Савва и Гриша Добросклоновы) и сразу как бы обратился ко всем ним.

Незамкнутая, незаскорузлая душа русского народа взыскует слова, чутко ему внимает:

Кто видывал, как слушает
Своих захожих странников
Крестьянская семья,
Поймет, что ни работою,
Ни вечною заботою,
Ни игом рабства долгого,
Ни кабаком самим
Еще народу русскому
Пределы не поставлены:
Пред ним широкий путь.
...Такая почва добрая —
Душа народа русского...
О, сеятель! Приди....

Некрасов отчетливо осознавал и свою роль поэта как

одного из таких сеятелей и бросал в почву народную семена революционного сознания. С ним все более связывался в поэме и вопрос о счастье и правде, и вопрос о вине и грехе. Для счастья нужны испытания и нужно очищение. Поэт снова обращается здесь к привычному вроде уже религиозному осмыслению греха и его искупления. И ведет рассказ на эту тему «смиренный богомол» Иона Ляпушкин, образ которого даже несколько приглушен на фоне неистового старообрядца:

Негромко и неторопко
Повел рассказ Ионушка
«О двух великих грешниках»,
Усердно покрестясь.

Но легенда «О двух великих грешниках» отнесена в прошлое отнюдь не только из цензурных соображений. Становясь легендой, притчей, давняя история убийства барина освящалась традицией, закреплялась во времени. Более того, она получала высшую моральную санкцию. Ведь по прямому божьему указанию Кудеяр должен был во искупление грехов срезать ножом, тем ножом, что совершались разбойничьи злодеяния, громадный дуб. И все грехи разом сбросились со счета, когда тем же ножом он убил жестокого, «первого в той стороне» пана: можно сказать, сама десница божия указывает на такое убийство, на такой бунт, как на угодное богу дело. Вот смысл легенды. Дело социального возмездия оказывается и актом нравственного искупления и исцеления.

Легенда обращена к крестьянскому сознанию, к народу. Недаром она, кстати сказать, вошла в виде песни в народное бытование. Сама архаика этой легенды, сам ее религиозный антураж, точно учитывая характер адресата, звучали абсолютно современно и злободневно. Тем более что поэт все время сближает прошлое и настоящее. «И старое и новое» — так назвал он третью главу, которая, собственно, рассказывает даже не о старом и новом, а о том, как старое живет в новом, и о том, что новое оборачивается старым же: голодом, битьем, разореньем. Единственная здесь хоровая, и в этом смысле центральная, песня «Голодная» столько же о голодном старом, сколько и о голодном новом. Страшным символом такого нового, буржуазного, «железного» века, еще по определению Баратынского и Пушкина, века «железных путей», по слову самого Некрасова, стала железная дорога. Так было уже в

стихотворении 1864 года «Железная дорога». В солдатской песне «Пира...» символический смысл этого образа усилен до прямой персонификации, до олицетворения:

Важная барыня, гордая барыня!
Ходит, змеею шипит.
«Пусто вам! Пусто вам! Пусто вам!» —
Русской деревне кричит;
В рожу крестьянина фыркает,
Давит, увечит, кувыркает,
Скоро весь русский народ
Чище метлы подметет.

Продолжает глава и социально-нравственную тему греха. Снова рассказ обращен в далекое прошлое: упомянутые бой с туркою под Очаковым, «государыня», то есть Екатерина Вторая, поясняют, что речь идет о событиях столетней давности. Самый страшный грех крестьянина, «иудин грех», — это предательство, предательство интересов мира. А затем старый этот рассказ переведен в современный план. Старое продолжается в новом. Мужики бьют уже нынешнего современного предателя мира, бьют «миром». В поэме одобряется и как бы провоцируется такая массовая активная реакция:

— Коли всем миром велено:
Бей! — стало, есть за что! —
...Ай, служба — должность подлая!
Гнусь-человек! — Не бить его,
Так уж кого и бить?

Глава «И старое и новое» рассказывает о новом, но не о добром. Потому и разведены поэтом самые эти временные понятия: горькое (старое), новое (но тоже горькое) и, наконец, доброе.

«Доброе время — добрые песни» — заключительная глава «Пира...». Если предшествующая названа «И старое и новое», то эту можно было бы озаглавить «И настоящее и будущее». Именно устремленность в будущее многое объясняет в этой главе, не случайно названной «Песни», ибо в них вся ее суть. Есть здесь и человек, эти песни сочиняющий и поющий, — Гриша Добросклонов.

Многое в русской истории толкало русских художников к созданию образов, подобных Грише. Это и «хождение в народ» революционных интеллигентов в начале 70-х годов прошлого века. Это и воспоминания о демократических деятелях первого призыва, так называемых «шестидесятни-

ках» — прежде всего о Чернышевском и Добролюбове. Образ Гриши одновременно и очень реальный и в то же время очень обобщенный и даже условный. С одной стороны, он человек совершенно определенного быта и образа жизни: сын бедного дьячка, семинарист, простой и добрый парень, любящий деревню, мужика, народ, желающий ему счастья и готовый бороться за него. Но Гриша — и более обобщенный образ молодости, устремленной вперед, надеющейся и верующей. Он весь в будущем. Отсюда некоторая его неопределенность, только намеченность. Потому-то Некрасов, очевидно, не только из цензурных соображений, зачеркнул уже на первом этапе работы стихи (хотя они печатаются в большинстве послереволюционных изданий поэта):

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь.

Так действительно заканчивали «шестидесятники». Так действительно только что драматически закончилось «хождение в народ» «семидесятников». Но поэт, видимо, не хотел этим мрачным предначертанием обреченности заканчивать стихи, посвященные новому человеку, человеку будущего, пусть еще неясного. И «идти в народ» Грише не нужно. Он самим этим народом рожден и выдвинут. Потому Некрасов подробно рассказывает о его семье, о его матери Домнушке, и поют «Соленую» песню, под которую вскормлен Гриша, крестьянки как близкую им, народную песню. Но это единственная здесь старая «горькая» песня. Остальные — добрые.

Некрасов всегда верил в молодежь и неизменно обращался к ней с «добрыми» песнями: «Саша», «Песня Еремушке», «Железная дорога». Ему были понятны и дороги молодой идеализм, доступность приятию высокого и тяга к бескорыстному служению. Вот почему и в завершающих стихах «Кому на Руси жить хорошо» поэт доверил, как бы передавая эстафету, юноше свои последние песни. Пять таких «добрых» песен образуют нечто вроде особой поэмы со своим внутренним сюжетом. С образом Гриши они объединены, как я уже сказал, не случайно, но тем не менее довольно условно. Вряд ли сколько-нибудь реальный Гриша мог сочинить в течение утра хотя бы одну из пяти этих великолепных «песен». Да и не волнует Некрасова

бытовое правдоподобие. В одном случае, например, он и просто избежал какой бы то ни было мотивировки:

Над Русью оживающей
Иная песня слышится:
То ангел милосердия,
Незримо пролетающий
Над нею, души сильные
Зовет на честный путь —

И ангел милосердия
Недаром песнь призывную
Поет над русским юношей...

В известном смысле все эти песни пропеты не столько русским юношей, сколько над русским юношей. Собственно, эти песни образуют тот идейно-художественный сгусток, в котором и заключено решение поставленного вопроса: «Кому на Руси жить хорошо?» — во всей его масштабности и сложности. Умирающий поэт спешил. Поэма осталась неоконченной, но без итога она не оставлена.

Уже первая из песен на вопрос-формулу: «Кому на Руси жить хорошо?» — дает ответ-формулу:

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Песнь «Средь мира дольного...» призывает к борьбе за народное счастье, за свет и свободу. Но дело, естественно, не просто в декларации этих идейно-тематических формул-лозунгов. Многое в последних песнях поэмы, таких, как «В минуты унынья, о родина-мать!..», «Бурлак», напоминает о содержании всей поэмы, возвращает к предшествующему: и к ужасам «крепи», о которых рассказывал Савелий, и к образу женщины-матери, и к раздумьям о богатырстве народном.

Смысл итоговых стихов поэмы действительно заключается в призыве к борьбе за народное счастье, но смысл всей поэмы в том, что она показывает: такой народ заслуживает счастья и стоит того, чтобы за него бороться.

В минуты унынья, о родина-мать!
Я мыслью вперед улетаю...
Еще суждено тебе много страдать,
Но ты не погибнешь, я знаю.

Поэт, создавший эпопею народной жизни, действитель-

но знал это и всем содержанием своей народной поэмы представил тому доказательства. Сам по себе образ Гриши не ответ ни на вопрос о счастье, ни на вопрос о счастливце. Счастье одного человека (чьим бы оно ни было и что бы под ним ни понимать, хотя бы и борьбу за всеобщее счастье) еще не разрешение вопроса, так как поэма выводит к думам о «воплощении счастья народного», о счастье всех, о «пире на весь мир». Последние стихи-«песни» поэмы — стихи лирические, но такие, которые могли возникнуть лишь с опорой на могучий народный поэтический эпос. Многое в этих стихах идет от надежды, от пожелания, от мечты, но такой, которая находит реальную опору в жизни, в народе, в стране Россия. Эпопея в самой себе несет разрешение.

«Кому на Руси жить хорошо?» — поэт задал в поэме великий вопрос и дал великий ответ в последней ее песне «Русь».

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь!

В рабстве спасенное
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!..

. . . .

Встали — небужены
Вышли — непрошены,
Жита по зернышку
Горы наношены.

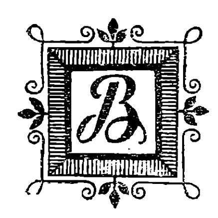
Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая!..

1981



О „двух тайнах" русской поэзии

(Некрасов и Тютчев)



В 1915 году Д. Мережковский издал книгу «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев».

Одна тайна сомнений, во всяком случае, в своей таинственности, не вызывала. «Самая ночная душа русской поэзии» — так назвал Тютчева, воспользовавшись его же стихом, Александр Блок. Непривычнее читать о загадочности как будто бы столь ясного Некрасова. Но, не принимая многих «разгадок» Мережковского, приходится сказать, что и поэзия Некрасова не так уж проста, ибо принадлежит к тем явлениям подлинного искусства, которые всегда загадка и которые никогда и никем не раскрываются так, чтобы уже ничего не осталось сказать следующим поколениям. Есть, однако, и третья тайна — тайна отношения двух поэтических миров: Некрасова и Тютчева. Впрочем, Мережковский не был ни первым, кто этот вопрос поставил, ни последним, кто его решал.

* * *

Критика довольно давно начала соотносить имена Некрасова и Тютчева, то сближая, то резко противопоставляя, то снова сближая их. «На наш взгляд, трудно найти в русской поэзии два менее близкие и родственные явления»[1], — писал в свое время поэт некрасовского направления и критик П. Ф. Якубович. Нечто подобное на протяжении многих и многих лет писалось и советскими литературоведами, коль скоро речь заходила о Некрасове и Тютчеве. Тому же обычно учила в многочисленных пособиях средняя и высшая школа. Лишь в последние годы сопоставление:

Некрасов — Тютчев — все более переходит из области общих мест в сферу специальных исследований[2], а в самые работы обобщающего характера[3] входит уже в новом качестве как проблема, без решения которой обойтись нельзя.

Но прежде необходимо уяснить некоторые исходные положения. Для этого придется вернуться к вопросу: Пушкин и Тютчев.

Место Тютчева в русской поэзии исключительно не только по своей значительности, но и по своему своеобразию. Он не окружен учениками и не имеет явных последователей. Не было тютчевской плеяды, какой была пушкинская плеяда, и не появилось тютчевской школы типа школы некрасовской. Тем не менее его, так сказать, за бездетностью пытались пристроить к какой-нибудь литературной семье. Особенно часто Тютчева относили к пушкинскому кругу. «Тютчев, — писал Иван Аксаков, — принадлежал бесспорно к так называемой пушкинской плеяде поэтов. Не потому только, что он был им всем почти сверстник по летам, но особенно потому, что на его стихах лежит тот же исторический признак, которым отличается и определяется поэзия этой эпохи»[4].

Уже в наши 20-е годы Ю. Н. Тынянов впервые выступил с опровержением того, что он назвал исторической и литературной легендой: принадлежность Тютчева к пушкинской плеяде[5] и мнение о том, что напечатавший в «Современнике» тютчевские стихи Пушкин принял его поэзию если не восторженно, то хотя бы положительно, — мнение, широко утвердившееся как в дореволюционной критике, так и в советском литературоведении[6]. Мнению этому Тынянов противополагает ряд фактов. Прежде всего, Пушкин не впервые знакомится со стихами Тютчева, так как Тютчев печатался уже в 1826—1827 годах в прекрасно Пушкину известных изданиях — альманахах «Урания» и «Северная лира». Во-вторых, Пушкин *«прямо отказывает* в истинном таланте Тютчеву»[7]. В доказательство приводится замечание Пушкина о статье И. Киреевского: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим»[8]. В-третьих, даже факт напечатания тютчевских стихов в «Современнике» в 1836 году не представляется Тынянову ни результатом восторженного отношения к ним Пушкина, ни даже простым признанием, так как в «Современнике» к тому времени принимался всякий, притом третьеразрядный, стиховой материал (барон Розен,

С. Стромилов и др.). Переданный И. Гагариным Тютчеву отзыв Пушкина о его стихах кажется Тынянову только *«условной формулой вежливости». Вот этот отзыв:* «Я передал несколько ваших вещей, тщательно мною разобранных и переписанных, Вяземскому; несколько дней спустя неожиданно захожу к нему около полуночи и нахожу его вдвоем с Жуковским; они читают ваши стихи и находятся под впечатлением поэтического чувства, которым дышат ваши стихи. Я был восхищен, очарован: каждое слово, каждое размышление, Жуковского в особенности, доказывали все больше, как хорошо они почувствовали все оттенки и всю прелесть мысли простой и глубокой. Во время этой встречи было решено отобрать пять или шесть стихотворений для опубликования их в одном из номеров пушкинского журнала, т. е. три или четыре месяца спустя, а потом постараться опубликовать стихи отдельным томиком. Через день со стихами познакомился также Пушкин; я его потом видел, — он ценит их как должно и отзывался мне о них весьма сочувственно»[9].

Отзыв Пушкина кажется Тынянову бледным после впечатления, произведенного тютчевскими стихами на Вяземского и Жуковского. Вряд ли это так. Ведь слова «как должно» явно ставят пушкинскую оценку в тот же ряд. Но в конце концов дело даже не в том. Уже неоднократно подчеркивалось, что Пушкин опубликовал не пять-шесть, как предполагали Вяземский и Жуковский, а шестнадцать стихотворений Тютчева сразу (в следующем номере появилось еще восемь, то есть все присланные стихи). Думается, это начисто снимает мнение Тынянова, что тютчевские стихи к этому времени воспринимались издателем «Современника» так же, как стихи барона Розена, Л. Якубовича, С. Стромилова и других. Более того, Пушкин по существу *перепечатывает* стихи Тютчева, так как некоторые из помещенных в «Современнике» стихотворений («Утро в горах», «Весенние воды», «Silentium» и др.) уже были до этого опубликованы в «Галатее», в «Телескопе», в «Молве».

Таким образом, исследователи, продолжающие настаивать на факте бесспорного признания Пушкиным Тютчева, совершенно правы. Однако ведь и Тынянов прав, указывая на то, что Пушкин, познакомившийся с произведениями Тютчева впервые не в 1836 году, а за десять лет до этого, остался к ним тогда равнодушен. Правда, он не дал о них «неблагоприятного отзыва». Упоминая Шевырева, Хомя-

кова и Тютчева в рецензии 1830 года, Пушкин говорил об «истинном таланте» первых двух и оставил открытым вопрос о Тютчеве, вернее, не поставил никакого вопроса, не заметил, прошел мимо. Это тем более понятно, что за десять лет он вряд ли прочитал более десятка тютчевских стихотворений. Заметим еще, что с его все углубляющимся трагическим мировосприятием Пушкин в середине 30-х годов оказался более «подготовленным» к восприятию Тютчева.

Очевидно, речь должна идти не о неприятии Пушкиным Тютчева, как то считал Тынянов, но и не только о восторженном отношении к нему, как полагает большинство исследователей, а о сложности этого отношения, об определенной эволюции, когда относительное равнодушие сменилось безусловным признанием.

Важнейшее значение приобрело, видимо, и то обстоятельство, что в 1836 году Тютчев-поэт впервые предстал перед Пушкиным в целом, в большой группе стихов, как своеобразное, оригинальное явление, только в комплексе и обнаруживающее это своеобразие. Поэтому, хотя Тютчев печатался и раньше, еще со второй половины 20-х годов, именно пушкинский «Современник» впервые в 1836 году «открыл» Тютчева-поэта, а напечатанная в «Современнике» же некрасовская статья 1849 года «Русские второстепенные поэты» стала вторым «открытием» Тютчева и выражением уже традиционного для журнала отношения к поэту, продолжением и развитием пушкинского подхода к поэзии Тютчева.

* * *

Первое, что отметил Некрасов, единственный к этому времени развернуто о Тютчеве написавший критик, — самобытность. Говоря в своей статье о действительно второстепенных поэтах, он чутко указал на влияния Пушкина, Лермонтова, на собственное: «Если в первых двух стихотворениях довольно явно влияние Пушкина на автора нескольких стихотворений, рассеянных по журналам и сборникам, который теперь уже стихов не пишет, то на последних двух нельзя не заметить влияния Лермонтова»[10]. Это о стихах Вл. Солоницына. «Недостаток самобытности» отмечает он в стихах Н. Спиглазова. Говоря же о великих явлениях русской поэзии, Некрасов указывает как на главную отличительную особенность их — на самобытность:

«Собственно публика считает у нас за последний литературный период пять поэтических имен: Пушкина, Жуковского, Крылова, Лермонтова, Кольцова; некоторые причисляли к ним г. Бенедиктова, но о таковых не следует упоминать. Что касается до первых пяти, то они действительно могут быть названы светилами русской поэзии, из которых каждое светит своим собственным светом, не заимствуя ничего у другого»[11]. И отличительная особенность Тютчева, по Некрасову, — самобытность: «Только талантам сильным и самобытным дано затрагивать такие струны в человеческом сердце, вот почему мы нисколько не задумывались бы поставить г. Ф. Т. рядом с Лермонтовым»[12]. Затем Некрасов смело и решительно вновь ставит стихи Тютчева «рядом с лучшими произведениями русского поэтического гения»[13].

Вероятно, для Некрасова Тютчев был предметом спора еще с Белинским? Во всяком случае, одно место в статье весьма похоже на отзвук такого спора. Как известно, Белинский охотно пользовался категориями «талант», «гений», а в связи с творчеством Кольцова ввел несколько необычный термин «гениальный талант». «Беседующий теперь с читателями, — пишет Некрасов, — крепко не любит педантических разделений и подразделений писателя на гениев, гениальных талантов, просто талантов и т. д... Подобные деления ему казались (отметим, что речь идет о прошедшем времени.— *Н. С.*) более или менее произвольными и всегда смешными»[14].

Что касается оценок Тютчева, данных Белинским, то это был редчайший для великого критика случай полной глухоты[15]. Произведения тютчевской лирики неизменно попадают у него в ряд третьеразрядных стихов, которые «не заслуживают особенного внимания ни в каком отношении»[16], о которых «было бы слишком невеликодушно со стороны рецензента даже и упоминать»[17]. «Упомянул» Белинский Тютчева лишь однажды, да и то в сноске: «Достойны внимания переводы и даже некоторые оригинальные произведения гг. Ротчева, Тютчева, Маркевича, Вердеревского, и даже Ранча»[18]. В основной текст, где перечислялись Теплова, Тепляков, Ознобишин, Туманский и другие, Тютчев не попал. Таким образом, Тютчев, возможно, уже был предметом спора Некрасова с Белинским, и, значит, статья вынашивалась Некрасовым долго и входила в более общий его спор с Белинским о месте и роли поэзии, приобретая полемический характер[19]. Она писалась во

имя утверждения поэзии и во имя утверждения Тютчева в поэзии.

Но почему Некрасов обратился именно к Тютчеву? Только ли желание восстановить историческую справедливость двигало им?

Я думаю, что, действительно, удивительная прозорливость Некрасова-критика поэтов была прямо связана с внутренним развитием Некрасова-поэта.

В нашем восприятии есть своеобразная аберрация, которую необходимо преодолеть, чтобы верно понять отношение Некрасова к Тютчеву в конце 40-х годов, когда задумывалась и писалась статья «Русские второстепенные поэты». Нам невольно представляется Некрасов во всем объеме его деятельности, во всем значении его прижизненной и особенно посмертной славы, Некрасов — великий поэт, бросающий взгляд во второй ряд, извлекающий из забвения стихи Тютчева и осеняющий их своим авторитетом. А ведь в конце 40-х годов Некрасов еще совсем не выступал в этом качестве и уж тем более сам о себе так не думал. Даже через семь лет он будет ошеломлен успехом своего, по сути первого, сборника стихов, который, кстати сказать, вышел на два года позднее первого сборника Тютчева. Взгляд Некрасова на Тютчева уж никак не взгляд на второстепенного поэта, не взгляд сверху вниз, а скорее — снизу вверх, на давно сложившегося, хотя и забытого, но великого поэта.

Некрасов открывал Тютчева для читателей, но еще более и прежде всего открывал для себя, удивляясь[20], что Тютчев забыт, ставя его в первый ряд русской поэзии («г. Ф. Т. принадлежит к немногим блестящим явлениям в области русской поэзии»), в котором себя-то Некрасов никак не числил. И естественно. К концу 40-х годов сам Некрасов весь в поиске, со спадами и кризисами. Именно в эти годы (1848—1849) Некрасов-поэт почти ничего не пишет (два-три стихотворения за два года) и совсем ничего не печатает. Обретение себя, проблема самобытности для него проблема номер один. Отсюда чуткость к поэту, так смело нарушавшему пушкинский поэтический канон, к поэту, равновеликому с Пушкиным и Лермонтовым, но самобытному. В этой ситуации Тютчев приобретал для Некрасова принципиальное значение уже самим фактом своего существования.

Некрасов первый сказал о Тютчеве — гениальном поэте. К его оценкам потом возвратятся почти все писавшие о

Тютчеве. Недаром И. Аксаков называет его статью замечательной статьей, «в которой Некрасов является истинным знатоком и ценителем поэтической красоты»[21].

С некрасовской же оценки начал свою книгу и Мережковский. В характерной манере достаточно жесткого схематического построения Мережковский рассмотрел Некрасова и Тютчева только как антиподов. В одном — Некрасове — он увидел лишь представителя безличной общественности, в другом — Тютчеве — только выразителя стихии безобщественного индивидуализма: «Некрасов — поэт общественности, — Тютчев — поэт личности»[22]. «Тютчев и Некрасов — двойники противоположные. Что противоположны, видят все; что двойники — никто. А стоит вглядеться, чтобы увидеть»[23].

Вглядеться действительно стоит. Так ли уж безобществен Тютчев? Так ли безличностен Некрасов?

Для Мережковского Тютчев оказался прежде всего носителем стихии индивидуализма со всеми противоречиями, им рождаемыми, — от самообожествления личности до ее самоистребления: «Двумя силами движется мир человеческий, так же, как стихийный: силой притяжения и силой отталкивания атомов-личностей. Из этих двух сил только одну — силу отталкивания утверждает Тютчев»[24]. «...Буддизм — религия бездействия, религия созерцания по преимуществу. Такова религия Тютчева»[25]. «...Любовь к страданию — любовь к злу, к разрушению, к хаосу»[26]. Все эти характеристики взяты мною из разных мест книги «Две тайны русской поэзии». Но все они про одно: поэзия Тютчева — это религия зла, хаоса, смерти, бездействия, разрушения и саморазрушения. Здесь немало правды, подкрепленной стихами Тютчева и выведенной из них. Неправда лишь в том, что это не вся правда о Тютчеве. Не случайно из поля зрения Мережковского выпали, вернее, оказались вытолкнутыми и «Цицерон», и знаменитые тютчевские весны («Весна», «Весенние воды», «Весенняя гроза» и др.) — стихи, на основании которых можно смело говорить о Тютчеве — поэте добра и космоса, певце жизни и трибуне активного действия. Недаром же он оказался любимым поэтом многих наших революционеров.

Но правда Тютчева не есть правда простого объединения двух или, точнее, многих начал, на которые здесь указано.

Прежде всего обращу внимание на примечательную особенность Тютчева. Мир тютчевской поэзии раскрывает-

ся только в комплексе многих стихотворений. Я уже отмечал, что Пушкин принял стихи Тютчева лишь большой группой. Фет точно сказал об этих стихах: «Вот эта книжка небольшая томов премногих тяжелей». Книжка! Некрасов статью свою о Тютчеве (ибо статья «Русские второстепенные поэты» в основном о нем) заключил пожеланием увидеть отдельно изданную книжку Тютчева, уже как бы увидел ее: «Мы можем ручаться, что эту маленькую книжечку каждый любитель отечественной литературы поставит в своей библиотеке рядом с лучшими произведениями русского поэтического гения...»

Везде мы наблюдаем не только обычное желание увидеть и воспринять поэта в целом, но, пусть интуитивное, ощущение того, что такой поэт только в целом и может быть воспринят в своем подлинном облике. Книга стихов Тютчева не просто сборник стихов. Правда, единство его книги совсем не тематическое, но это именно книга, каждый из элементов которой лишь в совокупности с другими раскроет свой смысл. Думается, что именно это ощущение единства и вызвало довольно многочисленные и неслучайные попытки реконструировать на основе стихов Тютчева его философское миросозерцание.

Надо сказать, что не всегда лучший помощник при анализе творчества Тютчева и хронология. «Читатели, — пишет современный исследователь, — восприняли сборник Тютчева как единое целое, без учета хронологической последовательности появления того или иного стихотворения. С тех пор эволюция Тютчева-поэта так и осталась наименее изученной стороной его творческого облика... А между тем на протяжении шестидесяти лет работы в Тютчеве-поэте изменилось почти все, кроме, может быть, самых основ его поэтической индивидуальности. Изменился общий жизненный тонус — от восторженно-патетического в юности до потаенного ощущения тоски и ужаса в зрелые годы; изменилось отношение к человечеству и обществу — от празднично-ликующей веры в дружеский круг и людское единение до трагизма одиночества человека в бездушной, безразличной, а зачастую и активно враждебной среде. Иным стало отношение к любви и природе, революции и России, народу и религии, добру и злу. Эволюционировал и сам творческий метод — от рационалистического «карамзинизма» раннего ученичества, через романтизм «московской школы» 1820—1830-х годов, к реализму лирики 1850—1860-х»[27].

Конечно, Тютчев эволюционировал, и автор приведенной характеристики Н. В. Королева в своей работе на многое здесь указала. И все же настораживает фраза: «В Тютчеве-поэте изменилось почти все, кроме, может быть, самых основ». Но тогда что же это за «все» и что же это за «основы»?

Приходится сказать, что эволюция Тютчева в принципе как раз невелика сравнительно с этими устойчивыми основами, ибо и в зрелые годы мы находим у Тютчева не менее «восторженно-патетического», чем в «юности»; в то же время «ощущение тоски и ужаса» в эти «зрелые» годы отнюдь не постоянно, но зато это ощущение в полной мере раскрылось уже в 20—30-е годы. Вернее всего сказать, что уже конец 20-х и 30-е годы для Тютчева вполне зрелые годы и уж никак не менее зрелые, чем 50-е и 60-е.

Дело не в том, что Спиноза приходит на смену Шеллингу: «шопенгауэровское» стихотворение «Сон на море», видимо, создавалось в конце 20-х годов. Дело в том, что разные начала тютчевской поэзии не столько сменяют друг друга, сколько сосуществуют.

Я думаю, что для уяснения смысла поэзии Тютчева и того, как соотносится она с поэзией Некрасова, существеннейшее значение имеет творчество Достоевского, а при анализе — работа М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». В свое время еще Луначарский усмотрел известную слабость в целом высоко оцененной им работы Бахтина в том, что Достоевский оказался как бы вынут из мирового и русского литературного процесса. Это заставило автора во втором издании книги, соглашаясь с Луначарским, сказать об элементах полифонии у Шекспира, сослаться на любопытные наблюдения В. В. Виноградова над замыслами Чернышевского в области полифонического романа. Думается, что это все же не сделало безосновательным упрек Б. И. Бурсова: «Достоевский обогатил русскую и мировую литературу величайшими открытиями, во многом метко охарактеризованными М. Бахтиным, который, однако, изолировал их от открытий, сделанных другими великими художниками XIX столетия, в особенности русскими. Сейчас я оставлю в стороне вопрос о том, насколько удачны такие определения, как «полифонический роман» или «диалогическое сознание». Но несомненно, что за ними стоят реальные признаки всего художественного развития эпохи, а не одного только Достоевского»[28].

Понимая, сколь настораживает после многочисленных

приложений к месту и не к месту идей и терминологии Бахтина еще одна попытка проделать такое, тем не менее решусь заявить, что и к поэзии Некрасова, и к поэзии Тютчева с его «романом» они имеют прямое отношение. Это происходит прежде всего потому, что и поэзия Тютчева, и поэзия Некрасова имеют прямое отношение к Достоевскому, являя интереснейшие ему параллели. Пока в общем виде можно было бы сказать, что Достоевский синтезирует в своем творчестве многие существенные особенности Тютчева и Некрасова. Правда, у Тютчева мы находим, скорее, соответствия Достоевскому[29], а у Достоевского уже и многочисленные прямые влияния Некрасова.

Исключительная «многоголосость эпохи», о которой писал Бахтин, по-разному воспринималась и выражалась разными художниками под воздействием разных причин социального и исторического порядка. Не последнюю роль играли и особенности жанра.

Бахтин определил как основную особенность романов Достоевского «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний»[30]. Но именно это же является и одной из основных особенностей Некрасова, хотя к ней некрасовская поэзия и не сводится, как не сводится она ни к какой «основной» особенности. Тем не менее Некрасов, несомненно, разрушал замкнутое лирическое сознание, и, по существу, у него нет единого лирического героя.

Потому-то написавший интересную работу о лирике Некрасова Б. О. Корман, я думаю, допустил просчет против собственных принципов, когда сконструировал единый образ лирического героя некрасовской поэзии в главе «Лирический герой». Каков он? «Некрасов ввел в поэзию разночинца как эстетически полноправного лирического героя. Разночинец входит в лирику Некрасова со своим характером, мышлением, душевным строем, своеобразием эмоций и — насколько это можно изобразить в лирической поэзии — биографией и условиями социального существования.

Лирический герой Некрасова был поразительно нов прежде всего по своей биографии и судьбе. Детали, намеки, сжатые упоминания об обстоятельствах жизни и событиях, рассеянные по отдельным стихотворениям, складывались в *жизненную историю разночинца*»[31].

Некрасов — поэт разночинцев. Действительно, так его называли и называют. Впрочем, критики писали о нем и как о поэте чиновников. Что же? Пожалуй. Называли поэ-

том кающегося дворянства. Тоже небезосновательно. Тем более справедливо говорили как о трибуне революционной демократии и, уж конечно, о певце русского крестьянства. Дело все в том, однако, что Некрасов — и то, и другое, и третье, и четвертое, и... и...

Он действительно прежде всего поэт разночинцев, но не в том смысле, что выразил в поэзии специфическую психологию и идеологию разночинства или — у́же — революционной демократии (и их тоже, но совсем не как универсальную и всеохватывающую для его «лирического героя»), а как поэт, подошедший к людям без чинов. Он — разночинец, открывший свою лирику для людей разного чина, утверждавший в своей поэзии, и в лирике прежде всего, других и разных людей. Разночинец, конечно, один из таких разных и главных героев лирики Некрасова. И здесь у Некрасова тоже немало общего с Достоевским.

Буржуазная эпоха вызывала к жизни новую личность и утверждала ее. Однако противоречия буржуазного развития, в России особенно, приводили к парадоксальным ситуациям. Разночинец — один из самых свободных, наиболее выбитых из среды, наименее укрепленных в традиции, в культуре, в истории — оказывался в то же время одним из самых обездоленных и угнетенных, одним из самых беззащитных перед лицом самой свободы. Здесь рождались сложнейшие психологические комплексы, выявление которых роднит многие стихи Некрасова с Достоевским: «Я за то глубоко презираю себя», «Ах ты, страсть роковая, бесплодная», «Пьяница», «Филантроп». Все это близко «Бедным людям», «Господину Прохарчину», «Униженным и оскорбленным», и не только тематически, поскольку и Некрасов «изображает не бедного чиновника, но самосознание бедного чиновника», как сказал Бахтин о Достоевском. Просматриваются за этим и более общие противоречия.

Защита и утверждение личности, обычно угнетенной, — одна из главных особенностей поэзии Некрасова. Опять-таки не тематическая только — это-то было характерно для русской поэзии и до него, еще начиная с XVIII века. Задача Некрасова — утвердить другое *я* — «ты еси», как говорил Вяч. Иванов, опять-таки в связи с Достоевским: утвердить другого как личность, утвердить других как личностей. Отсюда не только многогеройность некрасовской лирики, но особый характер этой многогеройности.

Правда, единый с Достоевским принцип полифонии как средства утверждения другого человека проявляется у Некрасова иным, даже противоположным, сравнительно с Достоевским, образом. Эпику, романисту Достоевскому, для того, чтобы утвердить самость героев, их личность, приходится максимально отделяться от них; лирику Некрасову для того же самого — маскимально к ним приближаться. Они не подчинены автору-поэту, а уравнены с ним. Вот почему так часты у Некрасова не перевоплощения в своих героев, а как бы подключения к их внутреннему миру. А если это и перевоплощение, то оно носит особый характер. Это не пушкинский протеизм с его «игрой» целыми эпохами и громадными культурно-историческими образованиями[32] и даже не лермонтовская способность выхода к «простому человеку»[33]. У Некрасова другая установка — на пусть маленького, даже мелкого, но — человека, на личность. Отсюда и некрасовский биографизм или, вернее, биографизмы, ибо герои его, даже при общности, разные, с разными судьбами, путями, любовями.

В статье «Забитые люди» Добролюбов, мысля монологически, осудил как нарушение художественности то, что уже было у Достоевского новой художественностью. В пародиях на Некрасова критик выразил явно отрицательное отношение к тому, что, видимо, казалось ему отступлением от идейных принципов или психологическим проявлением слабости сильного человека, но что было именно новым принципом изображения личности, одним из многих, «не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров-сознаний»[34], вполне сохранивших свою самость. Это не исключало, конечно, определенной четкости авторской позиции, в этом, в частности, и находившей свое выражение.

И современному некрасоведу Б. О. Корману представляется противоречиями в личности некоего единого разночинца то, что в лирике Некрасова было противоречиями разных личностей. Отсюда, от желания выстроить единую судьбу единого героя, для Б. О. Кормана возникает необходимость массы допусков и оговорок: естественно, что «сигара» из «Последних элегий» или «дорогой наряд» из стихотворения «Слезы и нервы», возводимые уже даже не к лирическому герою, а к «более позднему петербургскому быту Некрасова», кажутся исследователю чуть ли не кощунством: «...ни сигара, ни дорогой наряд так и не приобретали общего значения и не воспринимались как знаки

определенной биографии и сложившегося, устойчивого быта...»[35]

Лирика Некрасова открывала громадные возможности для утверждения принципов художественного полифонизма, за которым стояли и новые этические нормы, и демократизм социальной поэзии. Собственно, у Некрасова полифонизм, многоголосие и становились художественным выражением такого демократизма.

Когда М. Бахтин разрабатывал теорию полифонического романа в связи с творчеством Достоевского, он игнорировал одну важную сторону полифонизма Достоевского. «М. Бахтин утверждает, — справедливо заметил Б. И. Бурсов, — что для героя Достоевского не существенны его человеческие качества, ибо он представляет лишь ту или иную точку зрения. С этим никак нельзя согласиться»[36].

Действительно, для Бахтина герой существует лишь в одном качестве, как человек «идейный», как выражение самосознания, «живущего своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью»[37].

Между тем именно ощущение личности как личности в ее целом, сострадание ей и было близко Достоевскому у Некрасова. Здесь полифонизм Достоевского вполне сходился с некрасовским многоголосием и обретал себе в нем поддержку, несмотря на разность, даже противоположность идеологических, собственно авторских позиций. Впрочем, сам Достоевский написал об этом в «Дневнике писателя» недвусмысленно: «Воротясь домой (с похорон Некрасова.— *Н. С.*), я не мог уже сесть за работу; взял все три тома Некрасова и стал читать с первой страницы. Я просидел всю ночь до шести часов утра, и все эти тридцать лет как будто я прожил снова... Короче, в ту ночь я перечел чуть ли не две трети всего, что написал Некрасов, и буквально в первый раз дал себе отчет, как много Некрасов, как поэт, во все эти тридцать лет занимал места в моей жизни. Как поэт, конечно»[38].

Есть, однако, существеннейшее различие, которое и разводит многоголосие Некрасова с полифонизмом Достоевского. Роман Достоевского — роман идеологический. Герои Достоевского — идеологи. Эта особенность писателя великолепно раскрыта отчасти опиравшимся на предшественников Бахтиным. Большинство же произведений Некрасова, прежде всего эпических («Саша», «Белинский» и др.), это как раз произведения с отчетливыми идеями, в

отличие от «романов об идеях» Достоевского. И конечно, Некрасову в основном чужда вся та сложнейшая философская проблематика, которая питала полифонизм Достоевского и в нем находила свое выражение. Здесь многоголосие Некрасова и Достоевского расходилось.

Но был в XIX веке поэт, который оказался Достоевскому именно здесь удивительно близок. Поэт этот — Тютчев. И опять нельзя обойтись без принципа полифонической структуры.

Лирика Тютчева, подобно лирике Некрасова, роману Достоевского, многоголосна. Правда, лирика Некрасова многоголосна потому, что многогеройна, лирика Тютчева многоголосна, хотя и одногеройна.

Сам Достоевский первым же сопоставил Некрасова и Тютчева: «Был, например, в свое время поэт Тютчев, поэт обширнее его и художественнее, и, однако, Тютчев никогда не займет такого видного и памятного места в литературе нашей, какое, бесспорно, останется за Некрасовым. В этом смысле он в ряду поэтов (т. е. приходивших с «новым словом») должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым»[39].

Любопытно, что если прямо за Пушкиным и Лермонтовым Некрасов поставил Тютчева, то Достоевский поставил на это место самого Некрасова. Кстати, именно на «обширность» поэзии Тютчева, которому доступны и «знойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственности, интересами общественной жизни»[40], указывал еще Добролюбов, сопоставлявший его с Фетом. А ведь внешне Тютчев и Фет были поэтами одних тем: природа, любовь. Интересно, что революционер Добролюбов бесконечно сильнее ощутил всеобъемлющий мятежный характер тютчевской поэзии, чем, например, Тургенев, писавший: «Круг г. Тютчева не обширен — это правда»[41]. Почти то же заявлял обнаруживший здесь худшие и слабейшие качества критика-либерала Дружинин: «Область г. Тютчева не велика»[42].

Конечно, тематически странно и сравнивать Тютчева с Некрасовым. Чего только нет в некрасовской поэзии, о чем только не написал он: город и деревня, верхи и низы, работа и любовь, служебная взятка и революционный долг. Даже сужая Некрасова до певца русской интеллигенции, в самой этой узости Мережковский должен был указать на его многосторонность: «Если бы с лица земли исчезла вся

русская интеллигенция, то можно бы узнать, чем она была в смысле эстетическом, не по Л. Толстому, Достоевскому, Гоголю, Пушкину, а только по Некрасову. В этом смысле Чернышевский прав, утверждая, что Некрасов «величайший из русских поэтов». Величайший, — не для всей России, а для маленькой кучки людей, осажденных в крепости»[43]. Чернышевский действительно прав, но совсем не в этом смысле. Он мерил Некрасова не своей мерой, а мерой всей России.

Но почему же и где Тютчев «обширнее» Некрасова?

Большего антипода Некрасову как будто бы трудно найти. Некрасов весь в миру, на земле, в жизни; он чужд собственно философских, метафизических проблем. А Тютчев? Грубо социологическая критика часто писала, что Тютчев «уходил» в своих стихах от жизни. Теперь это вроде бы кажется несправедливым, а между тем это так, хотя Тютчева это ничуть не унижает. Тютчев действительно от многого и многого уходил, уходил необходимо, целеустремленно и последовательно. Это поэзия, освобождавшаяся от всего эмпирического, житейского, затемняющего вычленение конечных проблем бытия.

Собственно, в поэзии Тютчева есть два начала: мир и человек со своими «проклятыми», «вечными», «последними» вопросами. «Он,— писал когда-то о Тютчеве Ю. Айхенвальд, — как бы пришел к самому краю, к загадочному первоисточнику вселенной. Он остановился у самых границ доступного миропонимания и нашел такие слова, которые составляют предел того, что вообще может сказать человек о мире и о себе»[44]. А для того, чтобы к этому прийти, нужно было действительно от многого уходить, от многого отказываться: от непосредственной социальности, от быта, от всего, на что был устремлен взгляд Некрасова. Все справедливые слова о том, что Тютчев, конечно, был человеком определенного времени и положения, оказался связан с уясняемыми философскими системами (Шеллинг) и просматриваемыми историческими концепциями (славянофилы), многое объясняют и сами могут быть объяснены, но сути тютчевской поэзии они все-таки до конца не раскрывают.

Именно потому, что Тютчев решает «последние» вопросы, он навсегда интересен. Он оказывается современен для начала XX века, как и для начала XIX. «Трудно принять историческую точку зрения на Тютчева, — писал в 1903 году А. Г. Горнфельд, — трудно отнести его творчест-

во к одной определенной и законченной эпохе в развитии русской литературы... Возрастающий для нас смысл его поэзии внушает нам как бы особую, внеисторическую точку зрения на него»[45]. Сам этот «внеисторизм» Тютчева, конечно, объясняется исторически. Но по видимости Тютчев оказался как бы поставленным вне истории, над временем, на сложнейшем историческом перекрестке России и Запада, судьей *всего* и человеком *вообще*. Все в его положении, образовании, связях и отношениях обеспечивало всеохватность и универсализм взгляда.

В то же время именно в этом он выразился как русский человек и поэт с той отчаянной страстностью поиска, конечных выводов, готовностью идти до конца, докопаться до корня, которая по-разному проявлялась и у Толстого, и у Достоевского, и у других лучших русских писателей XIX века. Именно поэтому такой, по выражению Лескова, редким чутьем чующий русскую жизнь русский поэт, как Некрасов, первый написал о «присланных из Германии» стихах Тютчева, которого до того относили к «немецкой школе поэтов»: «...прежде всего скажем, что хотя они и присылаемы были из Германии, но не подлежало никакому сомнению, что автор их был русский: все они написаны были чистым и прекрасным языком, и многие носили на себе живой отпечаток русского ума, русской души».

В тютчевской лирике даже там, где есть только локализованный пейзаж, мы все же оказываемся всегда как бы перед целым миром. Эта особенность была понята поэтами и критиками очень разными: Некрасовым и Фетом. «Уловить, — сказал Некрасов, — именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собой данная картина — дело величайшей трудности. Г. Ф. Т. в совершенстве владеет этим искусством». Фет же уже прямо писал об умении Тютчева замкнуть на деталь целое мироздание: «Два года тому назад, в тихую, осеннюю ночь, стоял я в темном переходе Колизея и смотрел в одно из оконных отверстий на звездное небо. Крупные звезды пристально и лучезарно глядели мне в глаза. И, по мере того, как я всматривался в тонкую синеву, другие звезды выступали передо мною и глядели на меня так же таинственно и так же красноречиво, как и первые. За ними мерцали в глубине еще тончайшие блестки и мало-помалу всплывали в свою очередь. Ограниченные темными массами стен, глаза мои видели только небольшую часть неба, но я чувствовал, что оно необъятно

и что нет конца его красоте. С подобными же ощущениями раскрываю стихотворения Ф. Тютчева»[46]. А Дружинин точно отметил, что в таких стихах, как «Не остывшая от зною», «явление природы простое и несложное, да сверх того взятое без всяких отношений к миру фантастическому, разрастается в картину смутного и как бы сверхъестественного величия»[47].

Не остывшая от зною
Ночь июльская блистала...
И над тусклою землею
Небо, полное грозою,
Все в зарницах трепетало...

Словно тяжкие ресницы
Подымались над землею,
И сквозь беглые зарницы
Чьи-то грозные зеницы
Загоралися порою...

Тютчев за каждым явлением природы ощущает всю ее колоссальную и загадочную жизнь.

Человек и мир явлены в стихах Тютчева не только в целом, но и в своей первозданности. Чаще всего мы видим у него некую извечную праземлю, праприроду, как в «Безумии», например:

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод,—
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.

Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.

Некая пустыня вообще, как и некий вообще север[48]:

Здесь, где так вяло свод небесный
На землю тощую глядит,—
Здесь, погрузившись в сон железный,
Усталая природа спит...

Я сказал, что лирика Тютчева одногеройна. Уточню: герой тютчевской лирики один — человек. Еще точнее: человек в ней есть, но нет героя в привычном смысле этого слова. «О нашей мысли обольщенье, Ты, человеческое Я», — сказал Тютчев. Вот это человеческое *я* и есть герой тютчевской лирики. Его поэзия и очень личностна (ее ге-

рой — *я*), и безличностна (*я* — это не характер, не так называемый лирический герой). Не случайно, в отличие, например, от многих стихов Некрасова, «главные» стихи Тютчева, в общем, никак не проецируются на его биографию. Даже при тех или иных, пусть и очень конкретных приметах («Через ливонские я проезжал поля...») герой от социальной, психологической, исторической конкретности освобожден. Это индивидуальность вообще. Тютчевская лирика (самая индивидуалистическая) приближается здесь к народному творчеству, где ведь тоже нет *этого* крестьянина, *этой* девушки, *этой* любви, хотя и народное творчество она перекрывает степенью обобщенности. В поэзии Тютчева есть индивидуальность, но не *эта* индивидуальность. Вот почему Фет мог называть стихи Тютчева «чистейшей» лирикой (индивидуальность, личность здесь не «затемнена» характером) и в то же время, по сути, сравнивать их с эпосом («Вот эта книжка небольшая томов премногих тяжелей»). Личность в поэзии Тютчева представительствует за весь род человеческий, но не как за род в целом (эпос), а за *каждого* в этом роде или за род, распавшийся на *каждого*.

Собственно же индивидуальный поворот обеспечивается всякий раз за счет «точек зрения», идей, принципов, которые представлены в стихотворении или в группе стихов, являющих проблемный комплекс. Проблематика эта выяснялась в литературе (Вл. Соловьевым, С. Л. Франком, Б. Я. Бухштабом, Н. Я. Берковским и другими). На некоторых ее сторонах я еще остановлюсь. Здесь же важно подчеркнуть, что Тютчев не сводим ни к одному из этих комплексов и все они не сводимы к Тютчеву в том смысле, что у него нет системы и нет единого монологического носителя ее. Его поэзия, при лирическом единстве (единство несет личность, об особенностях которой я уже сказал, и это не единство характера), полифонична. В этом-то смысле к Тютчеву в полной мере и приложима точная характеристика Достоевского, данная Бахтиным: «Ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии (в этом смысле аналогия романов Достоевского с трагедией правильна)[49]. В каждом романе дано не снятое диалектически противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются духи и души в формально полифоническом дантовском мире... В пределах

самого романа не развивается, не становится и дух автора, но, как в дантовском мире, или созерцает, или становится одним из участников. В пределах романа миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом, но эти взаимоотношения, как мы уже говорили, менее всего можно сводить на отношения тезы, антитезы и синтеза.

Но и само художественное творчество Достоевского в его целом тоже не может быть понято как диалектическое становление духа. Ибо путь его творчества есть художественная эволюция его романа... Романы его, как художественные единства, не изображают и не выражают диалектического становления духа»[50].

Подобно этому и стихотворения Тютчева не выражают такого становления[51]. Недаром один из критиков писал когда-то даже о карамазовстве Тютчева[52].

В поэзии Тютчева идет беспрерывный спор не останавливающихся абсолютно ни перед какими преградами точек зрения: утверждение и опровержение духовности природы, утверждение и опровержение личности, утверждение и опровержение бога. Недаром одно из стихотворений Тютчева названо «Два голоса». Можно продолжить: «Два демона ему служили...», «Два единства», «Две силы есть...» и т. д.

Отсюда и вторая роднящая с Достоевским особенность Тютчева — диалогичность. Еще современники (И. Аксаков) обращали внимание на фрагментарность его стихов[53]. Но то, что представлялось им результатом художественного дилетантизма, является у Тютчева художественно оправданным и необходимым составным элементом, будучи осознано в целом его поэзии. Его стихи фрагментарны, но это фрагменты большой картины, и только в ее общей раме они обретают смысл. Эти фрагменты — разные голоса, спорящие, перебивающие и перебиваемые. Б. М. Эйхенбаум писал, что его стихотворения «как будто хранят следы этого ораторского негодования, полемического пыла» («что-то *задело*»):

Не то, что мните вы, природа —
Не слепок, не бездушный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Вы зрите лист и цвет на древе.
Иль их садовник приклеил?

Иль зреет плод в родимом чреве
Игрою внешних, чуждых сил?

Здесь запечатлена даже гневная, раздраженная жестикуляция оратора. Очень часто за стихотворениями Тютчева чувствуется присутствие человека, к которому он обращается с речью, или толпы, перед которой он произносит свою проповедь: «Не плоть, а дух растлился в наши дни», «Молчи, скрывайся и таи», «Смотри, как облаком живым», «Смотри, как на речном просторе...»[54].

До Эйхенбаума на особенность тютчевских начал («Нет, моего к тебе пристрастья...», «Нет, карлик мой...», «Нет, мера есть долготерпенью...»), содержащих как бы «жестовое отталкивание от предшествующего момента», обратил внимание Ю. Н. Тынянов[55], правда, опять-таки связывая их лишь с подчеркиванием конкретной фрагментарности, то есть с чисто жанровыми особенностями, а не с особенностями «диалогического сознания» в его стихах.

Да, в стихах Тютчева постоянно идет спор. Обычно указывают, например, что стихотворение «Не то, что мните вы, природа» — это отповедь шеллингианца материализму. Но все дело в том, что основной оппонент у Тютчева располагается не вовне, а в собственных его же стихах, скажем, в таких, как «Природа сфинкс. — И тем она верней...» или «С горы скатившись, камень лег в долине...» (1838), с уточнением в редакции 1857 года, еще более усилившим его «материалистический» тезис.

История поставила Некрасова и Тютчева в положение хотя и разных, но «свободных» художников, определяя качества, которые позволили им выступить в роли новаторов — создателей полифонической структуры в русской лирике[56]. В поэзии многие и разные личностные начала утверждались как самостоятельные. Конечно, сами эти начала проявлялись в разных сферах: в непосредственно бытовой, социальной сфере у Некрасова, в сфере философской, метафизической у Тютчева, более отвлеченной, но и более универсальной, всеобъемлющей и «обширной». Это определило и характер всей стилистической системы Тютчева.

Прежде всего, с особенностями личности и ее исканий в тютчевской лирике связана стабильность этой системы. Современный исследователь верно отмечает, что эволюция Тютчева состояла не в последовательной смене литературных направлений; «художественная система Тютчева обладает значительной устойчивостью»[57].

П. Якубович очень точно назвал свою статью о Тютчеве

«На высоте». Весь стиль Тютчева тоже есть результат ухода от всего житейского, натуралистического, бытового. Эта высокость означает даже не особую выспренность и пафос, а, скорее, непричастность к жизни непосредственно социальной, бытовой. Достигается это разными путями.

Прежде всего для тех задач, которые Тютчев решал «на высоте», требовался особый язык, и, действительно, весь язык его своеобразен и необычен. Более того, в этом отношении Тютчев есть явление в русской поэзии уникальное.

В свое время А. Потебня писал, что разные языки в одном и том же человеке связаны с разными областями и приемами мысли: «Человек, говорящий на двух языках, переходя от одного языка к другому, изменяет вместе с тем характер и направление течения своей мысли...»[58] Так вот: вряд ли кто, по мнению Потебни, выразил эту особенность полнее Тютчева. «Тютчев служит превосходным примером того, как пользование тем или другим языком дает мысли то или другое направление или наоборот... Два рода умственной деятельности идут в одном направлении, переплетаясь между собой, но сохраняя свою раздельность, через всю его жизнь, до последних ее дней. Тютчев представляет поучительный пример... того, что эти различные сферы и приемы в одном и том же человеке разграничены и вещественно...»[59]

Тютчев не был просто человеком, владевшим разными языками, в нем жили несовмещавшиеся и разнонаправленные языковые стихии. Французский язык стал не только языком света, житейских отношений, но и языком переписки и политических статей. Русский же язык, по выражению И. Аксакова, был «изъят из ежедневного употребления». «Русская речь, — писал Н. Я. Берковский, — стала для него чем-то заветным, он не тратил ее по мелочам бытового общения, а берег нетронутой для своей поэзии»[60]. Это сказано выразительно, но не совсем точно. Дело не в «мелочах бытового общения». Ведь из языка оказались исключенными целые слои, которые могли оказаться важными и значительными для другого поэта, например Некрасова. И на определенном этапе в связи с новыми исканиями Тютчев это ощутит («В самом Тютчеве можно заметить узость сферы, обнимаемой его русским языком», — замечает Потебня[61]), как ощутит и Некрасов все недостатки, которые несет языковая замусоренность, языковой эмпиризм и натурализм, а с ними его поэзии пришлось иметь много дела.

Но своеобразная консервация языка у Тютчева как раз и оказалась необходимой в высоких философско-поэтических сферах. Тынянов не первый употребил в приложении к Тютчеву термин «архаист». Об этом писали и И. Аксаков, и П. Якубович, позднее — Н. Сумцов[62]. Аксаков даже склонен был Тютчева полуосуждать или, вернее, полуоправдывать, что в общем одно и то же, за «устарелые» слова и выражения, видимо не отдавая отчета в том, сколь они у Тютчева необходимы. Связь Тютчева с классицистической традицией XVIII века выяснялась в работах Ю. Тынянова[63] и Л. В. Пумпянского[64]. Вообще же прикрепить Тютчева к какому-то одному литературному направлению трудно. Недаром амплитуда подобных прикреплений у исследователей так велика: от классицизма до реализма (Н. Королева). В. В. Касаткина считает, что он от начала и до конца остается романтиком, а Н. Я. Берковский называет его классиком в романтизме. Думаю, что Тютчев мог бы назвать себя, как Достоевский, и «реалистом в высшем смысле». Все это — свидетельство того, сколь многое синтезирует тютчевская поэзия. Можно сказать еще и о связи ее с устной народной традицией. В частности, это находит выражение в своеобразии тютчевского эпитета[65].

В своей работе о Тютчеве Н. Я. Берковский акцентировал одну сторону тютчевского эпитета (как и тютчевской образной системы в целом) — подвижность. Но, может быть, в гораздо большей мере для Тютчева характерен так называемый постоянный эпитет. Пожалуй, даже более, чем какой-либо другой, именно тютчевский эпитет достоин звания эпитета, и здесь он неожиданно роднится с эпитетом Некрасова. Что я хочу сказать?

Вообще с определениями эпитета не все ясно. Позволю себе небольшое отступление. У нас еще в школе обучающихся знакомят с так называемыми изобразительно-выразительными средствами языка (сравнения, метафоры, метонимии и т. д.), куда неизменно попадает и эпитет. Наступает момент, когда школьник, позднее студент (филолог), должен находить эти «средства» и определять их художественные функции. Тропы с их переносными значениями выявляются сравнительно легко. Но что такое эпитет? Эпитет — художественное определение — отвечают учебники и учебные пособия, школьные и вузовские. Какие же определения в художественном произведении являются художественными, а какие нет? Ответ: несущие дополнительную изобразительную, художественную и т. д. нагрузку. Полу-

чается, что «деревянные часы» — не художественно, а «роковые часы» — художественно. Ранний Лермонтов «художественнее» Лермонтова позднего? Бенедиктов «художественнее» Пушкина?

А дело в том, что в художественном произведении нет и не может быть нехудожественных определений. И определение «серые глаза», например, может быть художественнее определения «дивные глаза». Речь должна идти не о художественном определении, а об определении в художественном произведении. В известном смысле, в художественном произведении все определения — эпитеты.

Однако мы знаем, что в некоторых художественных системах, особенно дореалистических, часто ориентированных в своей теории и практике на особый «поэтический» язык, есть «специальные» определения, изначально предполагаемой поэтичностью. Вот здесь-то мы и сталкиваемся с эпитетом собственно, с эпитетом как поэтической формулой. Аналогичное явление имеет место в устном народном творчестве с его постоянным эпитетом. Конечно, в искусстве сло́ва совершаются сложные процессы разрушения эпитетов и перехода их в новое качество. Недаром А. Н. Веселовский в своей «Исторической поэтике» говорит о развитии эпитета определениями[66], а характеризуя исторические судьбы эпитета, связанные с их постоянством при известных словах, подчеркивает: «Все дальнейшее развитие эпитета будет состоять в разложении этой типичности индивидуализмом»[67].

Разрушение эпитета совершается уже в романтизме и иных нереалистических системах, скажем, в классицизме и сентиментализме, и не завершается в реализме, особенно в той мере, в какой он связан с этими системами или, с другой стороны, с народным творчеством.

Какое все это имеет отношение к Тютчеву?

А то, что тютчевский эпитет как раз отличает тяга к точности, к постоянству, к уяснению существенного, даже без большой поправки на относительность этой существенности, которую оговаривал Веселовский и другие за ним. Тютчевский эпитет часто эпитет повторяющийся, эпитет-формула. И понятно: для поэта, имеющего дело со всем миром, с целой природой, характерно стремление к большим обобщениям, к определению устойчивого, конечного, постоянного. Отсюда простота, первозданность, идеальность многих его эпитетов. Один из излюбленных тютчевских эпитетов «золотой» прямо роднит его поэзию с народным

творчеством: на особое «пристрастие» к эпитету «золотой» в русском эпосе, в малорусских песнях, в народной поэзии литовцев, у древних германцев указывает и Веселовский.

Даже как будто бы произвольные тютчевские эпитеты означают не столько восприятие мира в подвижности и изменениях (эта сторона дела, как я уже сказал, акцентирована в работе Н. Я. Берковского), сколько желание установить некие всеобщие связи. Эпитет Тютчева не столько эпитет разрушающий, сколько — созидающий. Его эпитет, как и вообще почти любой тютчевский образ, фокусирует мир; устанавливается сопричастность отдаленных вещей и явлений. Его эпитет не импрессионистичен, как то с легкой руки Валерия Брюсова, впервые написавшего об импрессионизме Тютчева[68], повторяют часто и по сию пору, а — воспользуюсь определением А. Н. Веселовского — синкретичен. «Эпитеты, которые я называю *синкретическими,* — пишет Веселовский, — отвечают этой слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвинистическими показателями». В этом ряду Веселовский приводит и такие примеры, как «пестрая тревога» (Пушкин), «молчание солнца» (Данте)[69]. Самые необычные словесные комбинации типа «поющих деревьев» у Тютчева и есть результат ощущения единства мира, родства всего в нем, объединения, как писал С. Л. Франк, «частных проявлений в широкие стихийные единства»[70].

Конечно, синкретизм этот — не первобытный синкретизм. И постоянство тютчевских эпитетов родственно постоянству эпитетов народной поэзии, но совсем не то же самое. Скорее, нужно говорить о постоянном употреблении эпитетов, уже переставших быть постоянными, то есть определяющими одни и те же предметы (ср.: «золотое время», «златые дни» и т. д.). Самые постоянные, привычные образы-эпитеты поэт обновляет неожиданными применениями. Мир Тютчева устойчив, но и подвижен. Главное же: это всегда — целый мир.

И еще одно, многое объясняющее в тютчевских образах. Они устанавливают не только всеобщие отношения в мире, но и отношения мира этого и мира «того», часто располагаются «на пороге как бы двойного бытия». Особенно это отличает тютчевские сравнения. Обращу внимание на характерный, типично тютчевский оборот «как бы». Это «как бы» есть недоверие к обычному сравнению через

«как». Ибо простое сравнение сближает, но и отделяет, оно предполагает две, хотя и сходные, но разные вещи, два явления. Слово «как» кладет четкую грань. В случае с «как бы» — является уже не сравнение, а нечто более зыбкое и подвижное, сближающее до взаимопроникновения, но никогда не допускающее до тождества.

Лирика Тютчева проникнута ощущением единства мира, но это и лирика двоемирия. Богатейшая тютчевская ритмика часто передает сложные взаимодействия и отношения в мире и разных миров. Очень ясно видно это на примере стихотворения «Сон на море».

И море, и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
Две беспредельности были во мне,
И мной своевольно играли оне.
Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликалися ветры и пели валы.
Я в хаосе звуков лежал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон.
Болезненно-яркий, волшебно-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой.
В лучах огневицы разлил он свой мир —
Земля зеленела, светился эфир...

Все стихотворение дышит жизнью и борьбой двух стихий, двух «беспредельностей»: сна и бури, хаоса и космоса. Мы в самом движении ритма ощущаем, как прорывается буря, хаос сквозь не до конца овладевший ими космос. Стихотворение являет причудливое, редкое даже для Тютчева сочетание, столкновение стихотворных размеров. Проследим за ним: две строки амфибрахия, строка дактиля, строка амфибрахия, две строки анапеста, строка амфибрахия, строка анапеста и далее сплошь десять строк амфибрахия. В самом ритме борются два начала, о которых это стихотворение. Мерный, раскачивающийся амфибрахий, условно говоря, носитель сна, космоса[71]. Другая, хаотическая сила заявляет о себе анапестом. Они сбились, сшиблись в *единственной* во всем стихотворении дактилической третьей строке:

И море, и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
Две беспредельности были во мне...

А затем пошла борьба — соревнование двух стихий, диалог двух ритмических начал. «Космический» размер —

амфибрахий борется с непокорным, рвущимся, вздымающимся (с его характерным и впечатляющим на фоне амфибрахия нарастанием к третьему ударению) анапестом:

И мной своевольно играли оне.
Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликалися ветры и пели валы.

Мы видим, что здесь анапест уже овладел двумя строками подряд. Но снова надвигается амфибрахий (космос, сон). Он окончательно побеждает и вытесняет анапест. Однако другая стихия живет, и в одиннадцатой строфе она вновь анапестом врывается в стихи амфибрахия, напоминает о своей подспудной, но постоянной жизни:

Земля зеленела, светился эфир,
Сады-лавиринфы, чертоги, столпы,
И сонмы кипели безмолвной толпы.
Я много узнал мне неведомых лиц.
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,
По высям творенья, как бог, я шагал.
И мир подо мною недвижный сиял.
Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
Мне слышался грохот пучины морской...

Через много лет в другом «сне» другого поэта мы найдем если не результат прямого влияния, то редкое в своем роде соответствие тютчевской своевольной игре — «некрасовские» трехсложники: причудливая ритмика трехсложников передает картины, возникающие в сознании, или, вернее, в бессознании забывающейся в смертельном сне Дарьи, уже находящейся на грани «двух миров»[72].

Я попытался указать на некоторые существенные стороны поэтики Тютчева (полифонизм, синтетичность образов, их максимально обобщенный характер и т. д.), которые помогут говорить о Некрасове в его отношении к Тютчеву.

* * *

В литературе уже довольно много написано о «некрасовстве» Тютчева и гораздо меньше о «тютчевстве» Некрасова, а нужно начинать с него, так как, естественно, влияние Тютчева на Некрасова уже чисто хронологически началось раньше. Лишь позднее роли начнут меняться. Мы отметили, что Некрасов-критик обратился к Тютчеву в пору кризисную в развитии Некрасова-поэта. Одной из главных задач было преодоление, с одной стороны, эмпи-

ризма и натурализма, столь характерных для поэзии Некрасова начала и даже середины 40-х годов, с другой — традиционного романтизма. Высокая, но в то же время совсем не обычная романтическая поэзия (и стоявшего за нею XVIII века тоже) оказалась здесь для Некрасова принципиально важна. Тютчев, может быть, первым стал для него в ряд поэтических явлений, которые помогали выходить из кризиса.

Прежде всего этот кризис нашел выражение в чрезвычайно малой продуктивности, и роковая дата — 1848 год, начало реакции в России,— всего не объясняет. Уже в 1848 году Некрасовым не напечатано ни одного стихотворения. Да и написано всего два-три. Если же учесть, что стихотворение «Когда горит в твоей крови» входило в роман «Три страны света», а «Вчерашний день часу в шестом» написано не в 1848-м, а, как полагал К. И. Чуковский, в 1850 году (для цикла «На улице»), то речь более или менее определенно может идти и вообще лишь об одном стихотворении «Вино», датируемом по изданию 1879 года.

В 1849 году Некрасовым тоже не напечатано ни одного стихотворения. А написано? Во всех изданиях Некрасова, дореволюционных и советских, включая известный двенадцатитомник, под 1849 годом мы находим лишь одно стихотворение «Я посетил твое кладбище...». Правда, принадлежит оно к подлинным шедеврам некрасовской поэзии. Но как же возник этот шедевр в пору удивительного поэтического бесплодия? Откуда такое счастливое исключение?

Оказывается, и это стихотворение было создано значительно позднее: А. М. Гаркави совершенно справедливо предположил, что, очевидно, в 1856 году[73], и уж, добавлю от себя, никак не ранее 1855 года, поскольку в готовившейся к печати так называемой «Солдатенковской тетради» есть автограф более ранней редакции — «Среди моих трудов досадных...», при жизни Некрасова не печатавшийся и опубликованный И. Н. Розановым лишь в 1938 году. «В издании 1879 года, — пишет А. М. Гаркави, — «Я посетил твое кладбище...» ошибочно датировано 1849 годом». Между тем эта ошибочная дата — 1849 не случайна. Для издания 1879 года она, очевидно, указана самим Некрасовым. Правда, для некрасовских датировок характерна неточность, но сама эта неточность характерна.

Одним из свидетельств кризисности, неудовлетворен-

ности, связанных со становлением Некрасова-поэта, является то, что ряд стихов, написанных в конце 40 — начале 50-х годов, Некрасов подвергает позднее решительной переработке. Так случилось со строфами, вошедшими в дальнейшем в «Секрет», со стихотворением «Буря». При этом Некрасов иногда датировал позднейшее, по сути уже другое, стихотворение временем создания первой редакции. Под стихотворением 1856 года «Секрет» поэт упорно ставил дату — 1846 год. Очевидно, то же самое случилось и со стихотворением 1855 — 1856 годов «Я посетил твое кладбище...», которое поэт датировал 1849 годом, то есть временем создания его первой редакции — «Среди моих трудов досадных...».

Таким образом, в 1849 году у Некрасова действительно родилось только одно стихотворение, правда, не «Я посетил твое кладбище...», а его ранняя редакция — «Среди моих трудов досадных...».

Единственное, написанное в 1849 году (еще раз отметим, что это год создания статьи «Русские второстепенные поэты») стихотворение возникло в атмосфере тютчевской поэзии и даже под прямым влиянием ее.

Надо сказать, что в своем обзоре поэзии Тютчева Некрасов не ограничился рассмотрением «Стихотворений, присланных из Германии». Тютчев нашел в Некрасове внимательнейшего критика-исследователя[74], который учел, рассмотрел, систематизировал все его стихотворения, напечатанные в «Современнике» за пять лет. Д. Благой справедливо отмечал, что Некрасов «распределил стихи Тютчева на группы, как бы предвосхищая те отделы, на которые они будут разбиты позднейшими издателями»[75].

В ряду других Некрасов особо выделил стихотворение 1838 года «Давно ль, давно ль, о юг блаженный». К этому-то стихотворению Тютчева и восходит некрасовское «Среди моих трудов досадных...», а в конечном счете «Я посетил твое кладбище...». У Тютчева заимствован «сюжет» (с разлукой и воспоминанием), четкая трехчастная композиция, размер стиха и один из центральных образов — ударная, заключительная у Тютчева строфа:

Вы блещете еще прекрасней,
Еще лазурней и свежей —
И говор ваш еще согласней
Доходит до души моей.

Именно к ней в своем стихотворении Некрасов максимально приближается:

Стою один, как на кладбище
Прошедших невозвратных дней,
И образ твой светлей и чище
Рисуется душе моей.

Но, отталкиваясь от тютчевского стихотворения в целом и прямо «зацепившись» за одну строфу, Некрасов дает оригинальную разработку. В чем суть этой оригинальности? Герой тютчевского стихотворения — природа: юг, противопоставление югу севера, воспоминание о юге. Тем не менее Некрасов в своей статье отнес это стихотворение к тем, «в которых к мастерской картине природы присоединяется мысль, постороннее чувство, воспоминание». Действительно, в стихах у Тютчева не только природа. Так, в последней строфе речь идет вроде бы всего лишь о волнах:

Но там, за этим царством вьюги,
Там, там, на рубеже земли,
На золотом, на светлом Юге
Еще я вижу вас вдали:

Вы блещете еще прекрасней,
Еще лазурней и свежей —
И говор ваш еще согласней
Доходит до души моей.

Но сами волны эти столь очеловечены, что, никого непосредственно не олицетворяя (постоянный тютчевский — из самых любимых — эпитет «лазурней» возвращает к образу волн во второй строфе: «по их лазоревой равнине»), в этой своей концентрированной очеловеченности они все же вызывают впечатление о человеке, о женщине, о любви (богиня любви Киприда прямо названа), поддерживают образ, тоже уже во второй строфе намеченный: «По их лазоревой равнине святые призраки скользят». Вместе с тем, обычно для Тютчева, сама природа, юг и север, предстают в предельно обобщенном виде — некоей изначальной природы *(«как во время óно...», «на рубеже земли»)*.

Некрасов же вообще оставляет природу и весь устремляется в «постороннее чувство», в «воспоминание». Проследим, как совершалась работа над первой редакцией, какими путями идет Некрасов, чем важен оказывается для него Тютчев и почему Некрасов остается Некрасовым или, вернее, становится им. Напомню, что ведь мы имеем дело с единственным стихотворением, написанным Некрасовым за целый год, а может быть, и за два, в пору, когда сам

он считал насущной задачей, стоявшей перед литературой, развитие поэзии и выдвигал поэзию Тютчева как центральное поэтическое явление времени, как пример и образец самобытного поэтического творчества.

Стихотворение Тютчева «Давно ль, давно ль, о юг блаженный...» оставляет впечатление замечательной цельности. Первая редакция некрасовского стихотворения «Среди моих трудов досадных...» явно эклектична. Вообще «задание» Некрасова в известном смысле противоположно «заданию» Тютчева. Некрасова волнуют личности, характеры, их взаимоотношения. И основные изменения в окончательной редакции связаны с ними. Вот почему Тютчев для Некрасова необходим и в то же время в чем-то сковывает, мешая создать характер. С этим (не только с этим, конечно) связана, видимо, и известная условность, неконкретность образов редакции 1849 года. Что же происходит в 1856 году? Прежде всего меняется образ героя. Он становится одновременно и обобщеннее, и конкретнее. Вот первая редакция:

Среди моих трудов досадных
И жалких юности тревог
Минут немного благодатных
С тобою проводить я мог,
Но чаще, натерпевшись муки,
Устав и телом и душой,
С запасом молчаливой скуки
Встречался мрачно я с тобой.
Ни смех, ни говор твой веселый
Не прогоняли мрачных дум...

Вопреки обычному желанию истолковывать образ некрасовского героя как бедняка, разночинца (я уже ссылался на Б. О. Кормана — он не единственный), укажу, что в окончательной редакции Некрасов не только не усиливает этот мотив, но полностью снимает его: таким образом, бедность не исключается, но она не обязательна. Образ человека стал шире: идя от мотивов страдания, уныния, бедности тоже, поэт выходит к более общему и более высокому: фраза «под игом молчаливой скуки», которая заменила первоначально бывшую «с запасом молчаливой скуки», — означила не просто замену неудачного оборота удачным, но и бытового — высоким. С другой стороны, образ освобождался от штампов «высокого» романтического героя, которые совмещались с мотивом бедности в первой редакции: уходит дважды повторенный эпитет

«мрачный» («Встречался мрачно я с тобой», «Не прогоняли мрачных дум»). Набор штампов в духе романтической элегии:

Их вспоминая с умиленьем,
Я пролил много сладких слез
И думал с тайным сокрушеньем:
Кто ж больше горя перенес...—

сменяется в 1856 году непосредственным выражением чувств со смело введенной прямой речью:

Твержу с упреком и тоскою:
«Зачем я не ценил тогда?»
Забудусь, ты передо мною
Стоишь — жива и молода...

Образ героини — лишь намек у Тютчева и сначала только воспоминание у Некрасова — становится живым, конкретным характером.

Здесь приходится сказать, что Некрасов уходит от Тютчева при помощи Тютчева же. Так, стихотворение открылось тютчевской трагической нотой конечного и безвозвратного — смерти: «Я посетил твое кладбище...» — образ, пришедший на смену первоначальному только сравнению: «Стою один, как на кладбище». И главное, Некрасов драматизировал свое стихотворение. Как в хорошей пьесе, характер проявился, как только появился конфликт, а конфликт проявился, как только появился еще один характер, как только произошло столкновение («Другую женщину я знал»). Первая редакция была лишена тютчевского драматизма, потому что она была лишена некрасовских характеров. Но тютчевский драматизм способствовал появлению некрасовских характеров. Тютчевская коллизия: юг — север — воспоминанье о юге — реализовалось в некрасовскую коллизию: *она* — другая *она* — воспоминание о первой. Характеры ожили и заиграли, перестали быть иллюстрацией к морали, как это было вначале:

И думал с тайным сокрушеньем:
Кто ж больше горя перенес —
Тот, кто по слабости позорной
Его бесплодно проклинал
Или кто радостью притворной
Его сквозь слезы прикрывал?..

Здесь все свелось к последнему обобщению, которое

оказывалось лишь указующим перстом, вопросом, уже заключавшим и ответ. Вместо характеров — иллюстрация притворной радости героини на предмет прямого противопоставления ей позорной слабости героя. В окончательном варианте является сам ее живой образ, ее смех, ее глаза, во всей *непосредственности* и совершенно *непроизвольно* после удивительного слова «забудусь».

Забудусь, ты передо мною
Стоишь — жива и молода:
Глаза блистают, локон бьется,
Ты говоришь: «Будь веселей»...

Последняя тютчевская строфа-воспоминание, у Некрасова отозвавшаяся уже в первой редакции, в стихотворении «Я посетил твое кладбище...» прозвучала дважды, усилилась. Между двуми этими строфами, первой и последней, легли пять лет поэтического становления. Движение, развитие образа *ее* в стихотворении как бы отразили это становление. На место воспоминания о ней пришла *она,* характер, личность. И отпала необходимость в морали. Сама эта мораль и в первой редакции не случайна, и не случайно заключает стихотворение. Видимо, она тоже от Тютчева, от желания не остаться при казусе, от необходимости обобщить. Но без характеров обобщение и вылилось в мораль, в пропись. На характеры легко было свалить все дело, пока этих характеров, по сути, не было. Когда же появились подлинно некрасовские характеры, пришло обобщение, уравнивающееся с тютчевским, не поучение («Глупость судит», — сказал Тютчев), а мудрость:

Увы, то время невозвратно!
В ошибках юность не вольна:
Без слез ей горе не понятно,
Без смеху радость не видна...

С другой стороны, как раз в эту же пору Тютчев приближается к некрасовскому направлению, может быть, так его для себя и не определяя.

* * *

Тютчев — поэт колоссальных обобщений. Однако в конце 40 — начале 50-х годов сами эти обобщения становятся у него менее грандиозными, более приближенными к русской жизни. В 1850 году Тютчев напечатал

стихотворение «Слезы людские...». П. Якубович, противопоставляя Некрасову Тютчева, писал, что это «стихи более, чем прекрасные, и все же приходится сказать, что это какие-то абстрактные, лишенные живой скорби и горечи слезы,— одинаково слезы нищего, как и вельможи»[76].

Действительно, Тютчев уже выходит к новой теме, в новую сферу человеческих отношений, но сама она еще неразложима до отдельного человека, и стихи, в известной мере, остались «какими-то абстрактными». Некрасов обычно не может помыслить только в целом о слезах, они для него связаны всегда с данным человеком, с конкретной личностью. Здесь возможен проигрыш в масштабе, но есть выигрыш в конкретности, а уж коль скоро речь о слезах — и общий выигрыш. В этом смысле в стихах Тютчева действительно нет «живой скорби и горечи», хотя он чутко потянулся к, очевидно, подсказанному темой некрасовскому трехсложнику с характерными дактилическими окончаниями, чуть ли не к плачу:

Льетесь безвестные, льетесь незримые,
Неистощимые, неисчислимые...

Но плача здесь все же нет, ибо плакальщика-то нет. Вот почему стихи у Тютчева уже о плаче, но не сам плач, как у Некрасова, уже о слезах, но не сами слезы. Таким образом, здесь у Тютчева мы находим все же не столько некрасовские стихи, сколько некрасовскую тему, хотя тему, характерную для направления поисков.

То, что «Слезы людские...» не случайны, подтверждается в это время появлением другого «русского» стихотворения — «Русской женщине» (само слово «русский» при этом перестает быть только обозначением национальной принадлежности, становясь, как и у Некрасова, определением этическим). Опять-таки рядом с вселенскими человеческими судьбами, подлинно космическими масштабами тютчевской поэзии появляется удивительная конкретность: женщина, да еще русская, но вместе с тем возникает все же предельное обобщение, вместившее и судьбу крестьянки из некрасовской «Тройки», и судьбы многих тургеневских женщин. Добролюбов именно в связи с образом Елены Стаховой цитировал тютчевское стихотворение, радуясь, что героиня романа избежала столь печальной участи.

Но стихотворение, собственно, и производит впечатле-

ние оттого, что вселенский масштаб этот, критерий всемирности, сохранен. Относительно его, этого всемирного масштаба, она, эта как будто бы абстрактная женщина, стала частным человеком, приобретя конкретность и трагизм своего частного существования, которые и заставили Добролюбова назвать стихи Тютчева «безнадежно печальными и раздирающими душу»:

Вдали от солнца и природы,
Вдали от света и искусства,
Вдали от жизни и любви
Мелькнут твои младые годы,
Живые помертвеют чувства,
Мечты развеются твои...

Тютчев совместил здесь космизм своей поэзии с живой конкретностью человеческой судьбы. Тем не менее эта русская женщина все же не *эта*, не *она*, не индивидуальность — общая судьба русской женщины, но все же не данная судьба. Добролюбов, однако, назвал стихи Тютчева «мрачными предвещаниями» пророчески.

Стихи «Русской женщине» были напечатаны в «Киевлянине» летом 1850 года и уже тем же летом Тютчев встретился с «русской женщиной», с Еленой Александровной Денисьевой. «Из длинного списка женских имен, желанных сердцу поэта, — писал Г. Чулков, — нам известны только четыре имени — Амалия, Элеонора, Эрнестина и Елена. Три иностранных имени и только одно русское. Но это единственное русское имя стало роковым для Тютчева. Им определилось все самое значительное в его любовной лирике»[77].

Этим «самым значительным» в любовной лирике Тютчева стал так называемый «денисьевский» цикл. Безотносительно к тому, выходят или не выходят исследователи к биографии поэта, само прикрепление цикла к имени говорит о его цельности, давно осознанной критиками: «Тютчев — является... создателем стройной поэмы с идеальным женским характером, одним из самых очаровательных, какие мы знаем в литературе»[78]. Настоятельно подчеркивая единство цикла, В. В. Гиппиус писал: «Создается особый внутренне цельный цикл, резко отличный как от всей предшествующей русской любовной лирики, так и от единичных примеров у самого Тютчева»[79]. В последние годы этот цикл все чаще называют, конечно, условно, романом, опять-таки имея в виду не только единство, но и объем, сложность, углубленность психологизма[80].

Главное, что стало новым у Тютчева и приобрело принципиальное значение для всего его творчества, — в лирику поэта вошел конкретный человек, другое я, утвердилось «ты еси». «Язык женского сердца ему знаком и дается ему», — отметил И. С. Тургенев[81]. «Вряд ли не впервые в русской лирике, — писал В. В. Гиппиус, — Тютчевым при изображении любви главное внимание переключается на женщину... За Тютчевым пошел в этом же направлении Фет (главным образом в поздних стихах), но трудно назвать другого поэта, кроме Тютчева, в лирике которого так четко намечен индивидуальный женский образ[82].

Между тем отнюдь не Тютчев впервые в русской лирике главное внимание переключил на женщину, и другого поэта здесь назвать совсем не трудно. Поэт этот — Некрасов. Именно у Некрасова мы впервые находим в лирике внутренне цельный цикл-роман, протяженный, динамичный, почти сюжетный и, главное, с одной героиней[83]. Опять-таки, неизбежно выходя здесь в биографию поэта, цикл этот давно называют, связывая с любовью Некрасова к Авдотье Яковлевне Панаевой, «панаевским».

Оба поэта со своим тяготением к полифонизму оказались, каждый по-своему, подготовленными к созданию в интимной лирике не традиционно одного, а двух характеров, из которых женский действительно оказывается чуть ли не главным. Именно наличие характеров отъединяет в этой принципиальной новизне «панаевский» цикл Некрасова и «денисьевский» цикл Тютчева от, скажем, «протасовского» цикла Жуковского или «ивановского» цикла Лермонтова. Замечательно и то, что многие стихи обоих циклов — и «денисьевского», и «панаевского» — появлялись почти одновременно и на страницах одного журнала — некрасовского. Так, в майском номере «Современника» за 1854 год напечатано большинство стихов «денисьевского цикла, создававшихся начиная с лета 1850 года. Б. О. Корман отмечает: «Стихотворение «Она сидела на полу...» было написано Тютчевым в 1858 году; стихотворение «Весь день она лежала в забытьи...» — в 1864 году. К этому времени уже были напечатаны стихотворения Некрасова «Я посетил твое кладбище...» (1849), «Тяжелый год — сломил меня недуг...» (1855) и «Тяжелый крест достался ей на долю...» (1856)»[84].

Правда, «Я посетил твое кладбище...» в 1849 году еще не было написано, а первая редакция его 1849 года не была напечатана, стихотворение же «Я посетил твое клад-

бище...» было напечатано лишь в 1856 году; «Тяжелый год — сломил меня недуг...» хотя и было написано в 1855 году, но напечатано лишь в 1861-м, однако первые стихи «панаевского» цикла, в основном созданного в начале 50-х годов, действительно начинают появляться с конца 40-х. Таким образом, бесспорно, что начинателем был Некрасов.

Оба цикла объединило еще одно обстоятельство, лежащее за пределами поэзии, но имевшее для этой поэзии громадное значение. Любовь Некрасова к Панаевой, как и любовь Тютчева к Денисьевой, была «незаконна», ставила их, хотя и в разных сферах, в положение необычное, кризисное. Вся атмосфера русской официальной и неофициальной жизни способствовала углублению такой кризисности, в известном смысле оставляла героев с глазу на глаз, один на один. Отзвуки этого драматического положения отверженности мы находим у обоих поэтов: у Некрасова в стихотворении «Когда горит в твоей крови», вошедшем в роман Некрасова и Н. Станицкого (Панаевой) «Три страны света», у Тютчева в стихах «Чему молилась ты с любовью» и др. Сама кризисность и поэтическое исследование характеров в острокризисном состоянии роднит циклы между собой и оба — с творчеством Достоевского.

Еще Г. А. Гуковский, сближая Некрасова и Тютчева, указал на наличие в циклах драматизации[58]. Соглашаясь с ним, Б. О. Корман постарался при этом выделить специфически некрасовское и специфически тютчевское. Однако пошел он не от произведений, а, скорее, от некоего общего представления о Некрасове (как и о Тютчеве), накладывая это общее представление на стихи цикла: «В лирике Некрасова — дано социальное объяснение биографии и характеров героев. И это обусловливает содержание сцен»[86]. Между тем внимательный взгляд на стихи «панаевского» цикла, начиная со стихотворения 1847 года «Если мучимый страстью мятежной» до «Прости» (1856), не обнаружит ни одного намека на «социальное объяснение биографии и характеров героев»[87]. Чернышевский не случайно называл интимную лирику Некрасова, отдавая ей, кстати, решительное предпочтение, стихами «без тенденции»[88]. Конечно, можно говорить о том, что в них есть психология нового человека, нового героя. Но даже если это так, то все равно это не «социальное объяснение биографии и характеров героев».

Некрасов дал формулу, которую охотно приняли при

разговоре о его лирике,— «проза любви». Однако эта проза состоит не в особой приверженности к быту, к дрязгам. Это не просто проза, но проза любви; хотя уже не романтический, но романический мир сложных, «достоевских» страстей, ревности, самоутверждений и самоугрызений. Вот почему Чернышевский все же назвал эту «прозу любви» «поэзией сердца».

Более того, Некрасов здесь-то целеустремленно ушел от непосредственной социальности, от биографизма, от быта и т. д. Он, конечно, не внесоциален. Но это и не просто поэзия любви разночинца, как обычно пишут. Иное дело, что позиция свободного разночинства часто тоже способствовала выходу в новые области интимной поэзии, позволяла открывать недоступное ей прежде: новый многосторонний подход к женщине-личности. Некрасов вступил здесь в бесконечно более сложную психологически и высокую область постижения человеческой натуры, чем та, что была доступна натуральной школе и которая исчерпывалась собственно «социальной психологией», обусловливалась и объяснялась непосредственно бытом, средой. Он постигал натуру уже совсем не в духе натуральной школы, а, скорее, в духе Достоевского[89]. В этом смысле любовный цикл «панаевских» стихов был важен и для будущих работ Некрасова над характерами и в лирике и в поэмах. Сама их социальность корректировалась и приобретала в 50—60-е годы более углубленный смысл.

Некрасов не просто создает характер героини в лирическом цикле, что уже само по себе ново, но и создает новый характер, в развитии, в разных, неожиданных даже, его проявлениях, самоотверженный и жестокий, любящий и ревнивый. «Я не люблю иронии твоей...» — уже в одной этой первой фразе вступления есть характеры двух людей и бесконечная сложность их отношений. Недаром Блок воспользуется ею как эпиграфом к своей драматической статье «Ирония». Вообще же некрасовские вступления — это продолжения вновь и вновь начинаемого спора, ссоры, диалога: «Я не люблю иронии твоей...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Так это шутка, милая моя...».

Обращу здесь внимание и на многоточия. Ими заканчиваются почти все произведения его интимной лирики. Это указание на фрагментарность, на неисчерпанность ситуации, на неразрешенность ее, своеобразное «продолжение следует». Кстати, Фет удивлялся этой неожиданной в лири-

ческих стихотворениях особенности, но уже в связи с поэзией... Тютчева: «Как-то странно видеть замкнутое стихотворение (речь идет о стихотворении «Итальянская вилла».— *Н. С.*), начинающееся союзом *и,* как бы указывающим на связь с предыдущим и сообщающим пьесе отрывочный характер»[90].

Сама эта отчетливая диалогичность чрезвычайно роднит Некрасова с диалогическим сознанием Тютчева, но она по-некрасовски обогащена *личностью* собеседника, которая входит в стихи. И в этом ощущении другого, вернее, другой как личности Тютчев сближается с Некрасовым.

Утверждая, что у Некрасова в цикле есть много героинь, а не одна героиня, Б. О. Корман говорит, что если бы была одна героиня, то в сходных условиях она вела бы себя одинаково[91]. Здесь сказывается представление о характере, как он сложился в рамках реализма до Достоевского, когда характер оставался верным себе, когда можно было заранее предсказать, как поведет себя такой-то характер в таких-то условиях. В случае с рассматриваемыми стихами Некрасова этого уже нельзя сделать («Так это шутка, милая моя...»). У Некрасова характер остается верным себе лишь в неверности. Таков характер героини «панаевского» цикла. Он испытывается в разных ситуациях совсем не для того, чтобы доказать верность себе. Однако он и един, не разложен только на имманентные психологические состояния. Целый ряд сквозных примет объединяет стихи в единства: такова доминанта мятежности. «Если мучимый страстью *мятежной...»* переходит к «Да, наша жизнь текла *мятежно...»* Вступления «*Тяжелый* год — сломил меня недуг...» и «*Тяжелый* крест достался ей на долю...» тоже сводят эти стихи в некое единство. Устойчивость сообщают и по-тютчевски постоянные эпитеты: эпитет «роковой» у обоих поэтов из самых любимых. «Прости» соотносимо с «Прощанием».

Все эти стихи следуют как бы корректирующими парами, которые поддерживают «сюжет» лирического романа. Мотив писем («Письма»), аналогичный этому же мотиву в «романе» Тютчева («Она сидела на полу и груду писем разбирала»), углубляет перспективу, расширяет роман во времени. Вот эта необычайная конкретность, живое ощущение другого человека, как личности, столь доступные Некрасову в целом, захватывали и Тютчева — создателя стихотворений этого ряда. Г. А. Гуковский[92] справедливо отметил, что Тютчев процитирует некрасовские стихи:

Но мне избыток слез и *жгучего страданья*
Отрадней *мертвой* пустоты —

в одном из самых трагических произведений «денисьевского» цикла — «Есть и в моем страдальческом застое»:

О, господи, дай *жгучего страданья*
И *мертвенность* души моей рассей...

Так Тютчев и Некрасов породнились в ощущении «жгучего страданья», рожденного в сложном общении с другим человеком, тоже страдающим. Это определило и композицию многих лирических стихотворений как сцен, драматических фрагментов, диалогов.

Конечно, между двумя этими драмами есть различие. Б. О. Корман увидел это различие, в частности, в том, что драматизация лирического монолога, превращение его в сцену, как правило, связаны у Некрасова с использованием настоящего времени, у Тютчева же сцена разыгрывается в прошлом. Примеры приводятся. Из этого делаются далеко идущие выводы о том, что некрасовские стихи более драматизированы (сцена происходит в настоящем). У Тютчева же «момент наивысшего эмоционального напряжения пропускается»[93]. И еще далее идущие выводы о том, что драматизированные стихи Тютчева более традиционны, чем драматизированные стихи Некрасова, и что между Тютчевым и Пушкиным устанавливаются более преемственные связи, чем между Некрасовым и Пушкиным[94].

Надо сказать, что внешне такие «сцены» в стихах у Тютчева и у Некрасова одинаково драматичны. Что же касается употребления настоящего и прошедшего времени, то без труда можно указать на настоящее и будущее у Тютчева («Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «О, не тревожь меня укорой справедливой...») против прошлого у Некрасова («Да, наша жизнь текла мятежно...»). По существу же любовные стихи именно Тютчева драматичнее, скажу сильнее — трагичнее, и в любовной своей лирике от Пушкина он удален более, чем Некрасов.

Некрасов не обытовляет любви, и Тютчев с высоким строем своей лирики оказывается здесь для него очень важен. Так, видимо, с Тютчевым связано то, что в стихах Некрасова 50-х годов человеческим отношениям часто подыскиваются аналогии из жизни природы. Заключая стихи, они как бы выводят ситуацию за узкие рамки быта и под-

нимают над ним, хотя у «земного», трезвого Некрасова и остаются лишь сравнениями:

Кипим сильней, последней жаждой полны,
Но в сердце тайный холод и тоска...
Так осенью бурливее река,
Но холодней бушующие волны...

Это окончание стихотворения «Я не люблю иронии твоей...». Стихотворение «Как ты кротка, как ты послушна...» заключает чисто тютчевский осенний пейзаж, даже с излюбленной тютчевской «лазурью»; очень обобщенный, не поясняющийся деталями:

Так солнце осени — без туч
Стоит не грея на лазури,
А летом и сквозь сумрак бури
Бросает животворный луч...

Общность художественных принципов Некрасова и Тютчева хорошо прослеживается на примере двух, по сути центральных произведений обоих циклов: «Тяжелый крест достался ей на долю...» и «Не говори: меня он, как и прежде, любит...». В стихотворении «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» появляется невиданный до этого у Тютчева, но «виданный» у Некрасова другой человек, с прямой речью от себя.

Не говори: меня он, как и прежде, любит,
Мной, как и прежде, дорожит....
О нет! Он жизнь мою бесчеловечно губит,
Хоть, вижу, нож в руке его дрожит.

То в гневе, то в слезах, тоскуя, негодуя,
Увлечена, в душе уязвлена,
Я стражду, не живу... им, им одним живу я —
Но эта жизнь!.. о, как горька она!

Он мерит воздух мне так бережно и скудно...
Не мерят так и лютому врагу...
Ох, я дышу еще болезненно и трудно,
Могу дышать, но жить уж не могу.

Тютчев впервые по-некрасовски говорит от другого лица.

Многое объединяет два стихотворения: мотив близкой смерти, убийства («Тот стал ее палач» — у Некрасова; «хоть, вижу, нож в руке его дрожит» — у Тютчева), дословное совпадение обращений («Не говори, что молодость сгубила...» — у Некрасова; «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» — у Тютчева). Хронологически стихотворение

Тютчева появилось раньше (1854), некрасовские стихи созданы в 1855—1856 годах. Таким образом, очевидная близость стихов объясняется тем, что Некрасов «берет» у Тютчева, но он «берет» у Тютчева свое.

Тяжелый крест достался ей на долю:
Страдай, молчи, притворствуй и не плачь;
Кому и страсть, и молодость, и волю —
Все отдала,— тот стал ее палач!

Давно ни с кем она не знает встречи;
Угнетена, пуглива и грустна,
Безумные, язвительные речи
Безропотно выслушивать должна:

«Не говори, что молодость сгубила
Ты, ревностью истерзана моей;
Не говори!.. Близка моя могила,
А ты цветка весеннего свежей!»

. . . .

Ужасные, убийственные звуки!..
Как статуя прекрасна и бледна,
Она молчит, свои ломая руки...
И что сказать могла б ему она?..

Еще Чернышевский называл некрасовское стихотворение лучшим лирическим произведением на русском языке. Одно из самых трагичных у Некрасова, это стихотворение высокого строя, который прежде всего определен удивительным единством основного образа, осеняющего все стихотворение — образа креста. Он прямо соответствует высокости страдания и окончательного пред ликом близящейся смерти разговора.

В первой строке «тяжелый крест»,— это еще только отвлеченное обозначение тягот, едва обновленный житейский оборот («нести крест»). Но он в этом качестве не остается, находит продолжение, на наших глазах материализуется, прямо вызывает уже образ надмогильного креста, получает, так сказать, поддержку в наглядности, развиваясь в мрачном, повторенном в четырех подряд строфах рефрене: «Близка моя *могила*... Близка моя *могила*... Холодный мрак *могилы*... Близка моя *могила...*». Слова последней строфы «...как статуя прекрасна и бледна, она молчит...» располагаются в ряду тех же ассоциаций. То, что началось почти бытовым разговорным оборотом, завершилось подлинно скульптурным образом, памятником ей и ее страданию.

Так Некрасов строит по-тютчевски высокий образ. В то же время Тютчев по-некрасовски образы конкретизирует, почти обытовляет («Она сидела на полу и груду писем разбирала»).

«С сороковых годов,— писал Н. Я. Берковский,— появляется у Тютчева новая для него тема — другого человека, чужого «я», воспринятая со всей полнотой участия и сочувствия. И прежде Тютчев страдал, лишенный живых связей с другими, но он не ведал, как обрести эти связи, теперь он располагает самым действенным средством, побеждающим общественную разорванность. Внимание к чужому «я» — плод демократической настроенности, захватившей Тютчева зрелой и поздней поры. Стихотворение «Русской женщине» (1848 или 1849) обращено к анониму... Границы между индивидуальным и множественным, своим и чужим здесь у Тютчева снимаются. Напрашиваются аналогии с Некрасовым, со стихотворениями его сороковых и пятидесятых годов, написанными к женщинам...»[95]

Действительно, внимание к чужому «я» роднит Тютчева с Некрасовым, но есть здесь и громадная разница.

Дело в том, что другой человек (чужое «я») предстал у Тютчева в первый и единственный раз. Это «она» «денисьевского» цикла. «Русская женщина» — образ собирательный, героиня в «денисьевском» цикле — индивидуальный. Границы же между ними не снимаются как раз за отсутствием «множественности». И дело, конечно, совсем не в женщинах только, но вообще в людях. «Множественность» человеческих судеб в некрасовской поэзии в целом имеет существенное значение и для судеб героев «панаевского» цикла. Один из критиков когда-то совершенно справедливо отметил, что «любовь к людям и любовь к любимой (любимому) для Некрасова, как и для Чернышевского, были не врагами, а сестрами»[96].

Не то у Тютчева. *Он* и *она* в «денисьевском» цикле покинуты на себя самих, оставлены один на один, с глазу на глаз. Это и определило их взаимоотношения как «поединок роковой». И общественная разорванность в этом случае совсем не побеждалась. А самый индивидуализм оказался преодоленным лишь для того, чтобы утвердиться с новой и разрушительной силой. В тютчевской лирике установилось фактическое неравенство героев: отношения палача и жертвы, сильного и слабого, виновного и невинного. Правда, неравенство это осознается героем великодушно, не в

свою пользу, но все же это неравенство. Тютчевский герой выслушивает упреки («Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «О, не тревожь меня укорой справедливой..»), но не делает их. Герой Некрасова упрекаем, но и упрекает. Он утверждает этим свое фактическое равенство. Стихотворению «Тяжелый крест достался ей на долю...», где он «стал ее палач», противостоит стихотворение «Тяжелый год — сломил меня недуг...», где «она не пощадила». Их поединок не поединок роковой уже потому, что это поединок равных. У Тютчева «в борьбе неравной двух сердец» погибает то, которое «нежнее».

По мнению Б. О. Кормана, «у Тютчева не герои противостоят друг другу, а им противостоит грозная роковая сила. В одних случаях она оборачивается смертельной болезнью, в других — это просто какое-то страшное, умышленно не называемое событие, разбивающее счастье»[97]. Но дело-то все в том, что «грозную роковую силу» несут у Тютчева в себе сами герои, во всяком случае, герой. И сама «смертельная болезнь» — не причина (как у Некрасова в стихотворении «Тяжелый год — сломил меня недуг...»), а следствие: он жизнь ее «бесчеловечно губит», он ей «мерит воздух... бережно и скудно». И «страшное, разбивающее счастье» событие Тютчевым названо. Главое — даже не вломившаяся извне сила — толпа, а сила, нанесшая удар в спину. Это неспособность героя к полному, цельному чувству («Ты любишь искренне и пламенно, а я...»). Его скорбь, его тоска и об этом. Мир тютчевских любовных отношений никогда не гармонизируется, а в стихотворении «Есть и в моем страдальческом застое» Тютчев будет повторять уже найденную Некрасовым формулу, говорить как бы о предмете зависти:

О, господи, дай *жгучего страданья*
И *мертвенность* души моей рассей.

Мир некрасовской любви гораздо более гармонизирован, и вот почему к Пушкину он здесь бесконечно ближе, чем Тютчев.

Это особенно ясно видно, когда сравниваешь не публиковавшееся при жизни поэта стихотворение «Прощанье» с позднейшей разработкой той же темы, того же мотива:

Мы разошлись на полпути,
Мы разлучились до разлуки
И думали: не будет муки
В последнем роковом «прости».

Но даже плакать нету силы.
Пиши — прошу я одного...
Мне эти письма будут милы
И святы, как цветы с могилы,—
С могилы сердца моего.
(28 февраля 1856 г.)

В июле того же 1856 года было написано и в октябрьском номере «Библиотеки для чтения» опубликовано стихотворение «Прости». Из него ушла бывшая в «Прощанье» общая атмосфера камерности, настроение изжитости. Появляется щедрость пушкинских благословений («Как дай вам бог любимой быть другим»). Призывные, мажорные аккорды с образом восходящего светила во второй строфе приближают это небольшое стихотворение к «Вакхической песне»:

Прости! Не помни дней паденья,
Тоски, унынья, озлобленья,—
Не помни бурь, не помни слез,
Не помни ревности угроз!
Но дни, когда любви светило
Над нами ласково всходило
И бодро мы свершали путь,—
Благослови и не забудь!

* * *

Тютчеву рисовался захватывающий воображение образ России, объединенной и несущей начала единения и братства всему миру.

Такая грандиозная, с ее решающим для европейских судеб участием, Россия до поры до времени питала иллюзии многих, в частности и Гейне. В литературе высказывались предположения, что эти русские симпатии Гейне связаны с влиянием Тютчева. И если Ю. Тынянов еще говорил лишь о загадочности посвященных России в «Путевых картинах» страниц[98], то Г. Чулков уже считал, что они писались чуть ли не под «диктовку» Тютчева[99]. Оспаривавший подобные суждения К. В. Пигарев указывает на то, что в рассуждениях Гейне действительно можно обнаружить соответствия тютчевским мыслям, но мыслям, высказанным значительно позднее,— в его политических статьях 40-х годов[100].

Дело здесь, однако, не в хронологии, а в том, что у Тютчева вообще «соответствий» Гейне гораздо меньше, чем несоответствий. Ведь положительно оценивая роль русской монархии, Гейне смотрит на нее как «пылкий друг революции» и поэтому видит в Николае I «гонфалоньера свобо-

ды»[101]. Иллюзии Гейне, верившего, что идеи русского правительства — это «либеральные идеи новейшего времени»[102],— кончено, иллюзии, но это совсем не иллюзии Тютчева, никогда, ни ранее, ни позднее, так не считавшего.

Борьба России с Западом мыслилась Тютчеву почти апокалипсически. Начавшаяся Крымская война эти настроения оживляла и усиливала.

Великих зрелищ, мировых судеб
Поставлены мы зрителями ныне:
Исконные, кровавые враги,
Соединясь, идут против России;
Пожар войны полмира обхватил,
И заревом зловещим осветились
Деяния держав миролюбивых...
Обращены в позорище вражды
Моря и суша... Медленно и глухо
К нам двинулись громады кораблей,
Хвастливо предрекая нашу гибель,
И наконец приблизились — стоят
Пред укрепленной русскою твердыней...
И ныне в урне роковой лежат
Два жребия... И наступает время,
Когда решитель мира и войны
Исторгнет их всесильною рукой
И свету потрясенному покажет.

(14 июня 1854 года)

Эти стихи можно было бы назвать концентрированным поэтическим выражением тютчевского восприятия событий. Правда, принадлежат эти стихи не Тютчеву, а... Некрасову. «14 июня 1854 года» — самое «тютчевское» стихотворение Некрасова. Иллюзия была столь полной, что в 1900 году «Новое время» перепечатало его как приписываемое Тютчеву. Мнение, что это стихотворение напоминает тютчевские мысли, первым высказал не узнавший тогда автора В. Брюсов, который поместил стихотворение в № 12 «Русского архива» за 1899 год. Между тем, опубликованное в седьмом номере «Современника» за 1854 год без подписи, оно вошло еще в некрасовский сборник 1856 года.

В 1900 году в заметке, помещенной в «Русском архиве», В. Брюсов, оговорив первоначальную ошибку, еще раз указал на удивительное совпадение идей и настроений этого некрасовского стихотворения с тем, что писал Тютчев в своих письмах этого времени,— Тютчев, активно печатавшийся или, вернее, печатаемый тогда на страницах некра-

совского «Современника». Брюсов предполагает даже возможность личных встреч Тютчева с Некрасовым, а факт сношения их в это время кажется ему «несомненным».

Любопытно, что сам Некрасов позднее от этого стихотворения, по сути, отказался. Будучи помещено в сборнике 1856 года, оно больше не перепечатывалось ни в одном прижизненном издании поэта, ни в основном составе, ни даже в приложениях, что стало как бы окончательным приговором автора этим «не своим» стихам.

Комментаторы обычно рассматривают стихотворение «14 июня 1854 года» лишь как отклик на один из ранних эпизодов Восточной войны — появление вблизи Кронштадта объединенного союзного флота. Действительно, Некрасов жил тогда на даче под Ораниенбаумом и был очевидцем события. Однако значение стихотворения далеко выходит за рамки отклика на этот эпизод. Еще Брюсов отметил, что за стихотворением «14 июня 1854 года» чувствуется стройное историческое миросозерцание»[103]. Тютчевское миросозерцание.

Почему же Некрасов, в целом чуждый славянофильству, пошел здесь за Тютчевым, в целом славянофильству близким?

Для Некрасова середина 50-х годов — время поиска синтезирующего образа России. И тютчевский максимально обобщенный образ такой России, видимо, оказался для него тогда особенно соблазнительным. Тем более что он поддерживается событиями, началом войны, вызвавшим определенный подъем национальных чувств и некоторых иллюзий национального единства. «В общем в качестве наиболее подходящей ситуации для эпоса,— писал Гегель,— должен быть назван *военный* конфликт. Ведь в войне принимает участие вся нация, которая приходит в движение; в своих общих ситуациях она испытывает бодрое возбуждение и деятельность, поскольку здесь имеется основание к тому, чтобы народ в целом выступил в защиту себя самого»[104].

Аналогии с древним эпосом уже вертелись на языке у русских критиков. Дружинин в связи с «Севастопольскими рассказами» Толстого называет Севастополь «нашей Троей»[105]. Сам Некрасов пишет: «Несколько времени тому назад корреспондент газеты «Times» сравнивал осаду Севастополя с осадой Трои. Он употребил это сравнение только в смысле продолжительности осады, но мы готовы допустить его в гораздо более обширном смысле... Мы решитель-

но утверждаем, что только одна книга в целом мире соответствует величию настоящих событий — и эта книга «Илиада».

Характерна в некрасовском стихотворении установка на грандиозное эпическое повествование с колоссальным масштабом и обращением к вседержителю. Наконец, стихотворение даже написано совершенно для поэта необычным белым пятистопным ямбом, который, видимо, ощущался им как эпический.

Таким образом, «14 июня 1854 года» — один из первых некрасовских подходов к эпосу 60-х годов, и подход этот оказался прямо связанным с Тютчевым. От этого стихотворения открывается путь к «Тишине», которая, впрочем, это стихотворение будет уже не только развивать, но и опровергать.

Тот факт, что подлинно эпического произведения не было создано в связи с Крымской войной, объясняется прежде всего тем, что война оказалась «не той», обнаружившей не столько единство, сколько раскол нации. «...Опять-таки,— писал тот же Гегель,— любая обычная война между нациями, враждебно настроенными друг к другу, по одному этому еще не может считаться чем-то по преимуществу эпическим. Должен присоединиться *третий* момент, а именно — *всемирно-историческое* оправдание, благодаря которому один народ выступает против другого»[106].

Крымская война, в отличие, например, от войны 1812 года, оказалась совсем не Отечественной, стала не вопросом жизни или смерти нации, а разве что вопросом жизни и смерти для прогнившего режима. Если всемирно-исторический момент и существовал, то не как «всемирно-историческое оправдание», а как всемирно-историческое обвинение. Искусство это обнаружило чутко и быстро, пойдя не по пути утверждения перед лицом войны национального единства, а по пути уяснения резкого, все более усиливающегося противостояния народа верхам. Если согласиться с Гегелем, что война — один из непременных признаков поэтического эпоса, то в данном случае она выявляла через искусство антипоэтическое состояние русского общества. Именно это поразному свидетельствовали художники. Достаточно сравнить в «Севастопольских рассказах» Толстого первый очерк со вторым, чтобы убедиться, как заявка на героический эпос, сделанная в первом очерке, вызывает почти полемику во втором, с его резким противопоставлением верхов низам. В то же время и для Толстого «Севастопольские рассказы»

окажутся одним из первых подступов к эпосу 60-х годов, к «Войне и миру», когда он будет искать и найдет «ту» войну.

Некрасов вскоре покидает «тютчевские» позиции, чтобы в поэме «Тишина» обрести свои собственные и опять-таки отделить в ней народ и не-народ. Ряд «эпических» мотивов еще объединяет «Тишину» со стихотворением 1854 года:

Не небеса, ожесточась,
Его снесли огнем и лавой:
Твердыня, избранная славой,
Земному грому поддалась!
Три царства перед ней стояло,
Перед одной... Таких громов
Еще и небо не метало
С нерукотворных облаков!

Но тема некоей единой Руси, особенно сильно звучавшая в журнальном варианте поэмы («Но Русь цела, но Русь тверда. Над нею солнце мира блещет. О Русь! Ты такова всегда») и усиленная там образом молодого царя, прямо сравнивавшегося с Петром, все более вытесняется темой народной. Эпос уходит для того, чтобы начать возрождаться на иной, уже народной, точнее, крестьянской, основе. В отличие от поэзии 40 — начала 50-х годов, понятие «народный» все более поднимается у Некрасова и расширяется до понятия «русский».

В то же время в поэзии Тютчева конца 50-х годов, особенно после Крымской войны, можно найти свидетельства уже его обращения к некрасовскому пути и — шире — к тому повороту, который сделала в сторону народа русская литература. Недаром Тютчев восхищался «Записками охотника»[107]. Понятие «русский» у него демократизируется и конкретизируется, приближаясь к понятию «народный». Речь идет не о непосредственных влияниях, но об объективном выходе к некрасовским позициям. У Тютчева это часто лишь симптомы, намеки; совсем немногочисленные, но крайне важные стихотворения.

Здесь многое, так сказать, ретроспективно открывает Блок, который как бы «выщелущивает» русскую народную тенденцию у Тютчева, даже у раннего Тютчева, выявляет ее, продолжает и замыкает уже на некрасовскую традицию. Так произошло со стихотворением Тютчева:

С поляны коршун поднялся,
Высоко к небу он взвился:
Все выше, дале вьется он
И вот ушел за небосклон.

Природа-мать ему дала
Два мощных, два живых крыла.
А я здесь в поте и в пыли,
Я царь земли, прирос к земли!..

Блок повторит основной образ и «тютчевским» размером даст «некрасовскую» разработку тютчевской темы. Универсализму всечеловеческих сетований у Тютчева он сообщит крестьянский, народный, даже социальный, чисто некрасовский поворот:

Чертя за кругом плавный круг,
Над сонным лугом коршун кружит
И смотрит на пустынный луг.—
В избушке мать над сыном тужит:
«Нá хлеба, нá, нá грудь, соси,
Расти, покорствуй, крест неси».

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней,—
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

Но для того, чтобы появились новые тенденции в тютчевской поэзии, должны были появиться новые тенденции и в той сфере, которая подчас представляется исследователям «малосущественной» или располагающейся «на поверхности сознания».

Проблема народа как такового в 30-е, даже в 40-е годы Тютчева не занимает. Думается, что А. Хомяков и И. Аксаков, следующий за Хомяковым в своей биографии Тютчева, явно модернизируют тютчевские статьи, вкладывая в них собственные, чисто славянофильские представления о жизни народа и соотношении ее и русской монархии. Даже в статьях конца 40-х годов проблема народа для Тютчева снимается перед лицом России взятой как целое и находящей выражение прежде всего в монархии и монархе. Тютчев мог бы тогда вместе с Гегелем — автором «Философии права» — сказать, что «народ, взятый без своего монарха... есть бесформенная масса»[108]. Не то в конце 50-х годов.

Нельзя сказать, что Тютчев перестает быть монархистом, но народ, его существование, его «историческая жизнь» становятся для поэта главной проблемой. Уже в 1854 году Тютчев сообщает своему корреспонденту о подлости, глупости, низости и нелепости, царящей в министерстве, а «может быть, даже и выше». В сентябре 1855 года он пи-

шет о чудовищной тупости «этого злосчастного человека», то есть царя Николая I, и дело не в том, как полагает современный исследователь, что у Тютчева просто меняются оценки тех или иных людей, те или иные акценты[109]. «...Это безрассудство так велико,— пишет он жене в письме от 7 сентября 1855 года,— что невозможно видеть в нем заблуждение и помрачение ума одного человека и делать его одного ответственным за подобное безумие». Тютчев приходит к убеждению: виновата система. Много позднее, уже в 1870 году, Тютчев писал дочери: «...действительно, печать,— так же, как и все остальное,— невозможна там, где каждый *чиновник* чувствует себя самодержцем. Весь вопрос в этом. Но дабы признать, что это так, следует, чтобы и самодержец в свою очередь не чувствовал себя *чиновником»*. Эти слова написаны сторонником самодержавия, но сущность последнего схвачена проницательно: невольно вспоминаешь ленинское определение, что царское самодержавие есть самодержавие чиновников.

Таким образом, в конце 50-х годов в мировоззрении Тютчева намечаются радикальнейшие изменения. Современный историк полагает, что «началом, сплачивающим государство, освящающим власть, он (Тютчев.— *Н. С.*) считал христианскую религию»[110]. Отсюда легко сделать вывод, будто бы для Тютчева важно было освящение власти как таковой. Как мы помним, сама святость власти для Тютчева определялась тем, с богом ли эта власть или нет. Русская власть, русская монархия им ранее и противопоставлялась революционному Западу, как божеская власть безбожному миру. Теперь же, в 1857 году, Тютчев пишет (в письме графине А. Д. Блудовой от 28 сентября): «Я говорю о самой власти во всей сокровенности ее убеждений, ее нравственного и религиозного credo, одним словом — во всей сокровенности ее совести. Отвечает ли власть в России всем этим требованиям? Какую веру она исповедует и какому правилу следует? Только намеренно закрывая глаза на очевидность, дорогая графиня, можно не замечать того, что власть в России — такая, какою ее образовало ее собственное прошедшее своим полным разрывом со страной и ее историческим прошлым, что эта власть не признает и не допускает иного права, кроме своего, что это право — не в обиду будь сказано официальной формуле — исходит не от бога, а от материальной силы самой власти... Одним словом, власть в России на деле *безбожна,* ибо неминуемо становишься безбожным, если не признаешь существования живого, непре-

ложного закона, стоящего выше нашего мнимого права, которое по большей части есть не что иное, как скрытый произвол... Вот почему мне кажется неизбежным, что в продолжение первого времени по крайней мере,— а долго ли они продлятся, эти первые времена, господь ведает,— истинное значение задуманной реформы (речь идет о готовившейся отмене крепостного права.— *Н. С.*) сведется к тому, что произвол в действительности более деспотический, ибо он будет облечен во внешние формы законности, заменит собою произвол отвратительный, конечно, но гораздо более простодушный и, в конце концов, быть может, менее растлевающий... И вот почему, графиня, слово ваших крестьян есть, может быть, последний крик всей исторической России: мы не хотим быть казенными». Последнюю фразу в своем французском письме Тютчев пишет по-русски, выделяя ее значение, подчеркивая ее русскую суть и насущность.

Теперь, говоря об интересах России, он все чаще противопоставляет ей ее высшие классы, так называемую публику, то есть не подлинный народ, а, как говорил Тютчев, подделку под него. Ставка делается на то, что даст народная жизнь, но, к сожалению, «жизнь народная, жизнь — историческая еще не проснулась в массах населения». В официальной и гораздо более, чем частные письма, сдержанной записке «О цензуре в России» Тютчев пишет, что «судьба России уподобляется кораблю, севшему на мель, который никакими усилиями экипажа не может быть сдвинут с места, и лишь только одна приливающая волна народной жизни в состоянии поднять его и пустить в ход»[111]. Без этого ни одно правительство ничего не сделает, но — Тютчев уверен — русское правительство тоже ничего не сделает для этого, ибо *«что-то прогнило в королевстве датском»*[112]. Вот в контексте каких взглядов рождаются стихи:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной
Всю тебя, земля родная,

В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя[113].

Эти стихи часто сближали с внешне действительно их напоминающими стихами А. С. Хомякова 1840 года «России»:

...И вот за то, что ты смиренна,
Что в чувстве детской простоты,
В молчанья сердца сокровенна,
Глагол творца прияла ты,—

Тебе он дал свое призванье,
Тебе он светлый дал удел:
Хранить для мира достоянье
Высоких жертв и чистых дел...

Внимай ему — и, все народы
Обняв любовию своей,
Скажи им таинства свободы,
Сиянье веры им пролей![114]

Стихи Тютчева тоже рассматривались как апология терпения и смирения, чуть ли не идеализация такого состоянья. Однако эти стихи с «наслажденичем» читал и переписывал Шевченко[115], а Чернышевский говорил о них как о выдающихся: «Давно мы не говорили о стихах — это потому, что давно мы не встречали в наших журналах таких стихотворений, которые заслуживали бы особенного одобрения своими художественными достоинствами. Теперь мы должны указать читателям на прекрасные пьесы, помещенные г. Тютчевым во 2-й книге «Русской беседы», из которых мы приводим первую»[116]. (Речь идет о стихотворениях «Эти бедные селенья...», «Вот от моря и до моря...» и «О, вещая душа моя...».— *Н. С.*). Сомнительно, чтобы Шевченко и Чернышевский стали восхищаться идеализацией покорности и терпения. Да и нет их здесь. Уже одно слово «долготерпенье» говорит об этом. Долгое — не бесконечное.

Над этой темною толпой
Непробужденного народа
Взойдешь ли ты когда, свобода,
Блеснет ли луч твой золотой?.. —

пишет Тютчев в эти же годы. Конечно, и стихотворение «О, вещая душа моя» проникнуто жаждой веры. Конечно, принцип веры был и навсегда остался живым для Тютчева. Но видит он бога уже не там, где видел раньше. Власть оказалась безбожной, а прибежищем бога на земле стал стра-

дающий народ. Все это очень близко настроениям Некрасова той поры. Я уже говорил о том, как демократизм Некрасова вызывал религиозные мотивы в его поэзии. Л. П. Гроссман справедливо заметил в свое время о Тютчеве, что «религиозным путем он идет к признанию демократии»[117]. Отсюда переклички Некрасова и Тютчева в стихах тех лет. Стихотворение «Эти бедные селенья...» находит соответствия в «Тишине». Стихотворение «Над этой темною толпой...» близко некрасовскому «Ночь. Успели мы всем насладиться...»:

...Пожелаем тому доброй ночи,
Кто все терпит, во имя Христа,
Чьи не плачут суровые очи,
Чьи не ропщут немые уста...
. . . .
...Кто бредет по житейской дороге,
В безрассветной, глубокой ночи,
Без понятья о праве, о боге,
Как в подземной тюрьме без свечи...

Конечно, Некрасов не идет так далеко в своей религиозности, как Тютчев: ни в выражении личной жажды веры (у Тютчева: «Душа готова, как Мария, к ногам Христа навек прильнуть»), ни в провозглашении веры как всеобщего разрешения (у Тютчева:

...Но старые, гнилые раны,
Рубцы насилий и обид,

Растленье душ и пустота,
Что гложет ум и сердце ноет,—
Кто их излечит, кто прикроет?
Ты, риза чистая Христа...).

Тютчев же не пойдет ни на анализ, ни на исследование народной жизни, прямо откажется от такого анализа («Умом Россию не понять»), по-прежнему многое примет на веру. Но сами символы веры менялись. На место России безнародной, государственной, официальной пришла Россия народная. Теплое, с почти песенным повтором обращение изнутри («край родной») к «бедным селеньям» пришло на смену обращению извне к «Утесу» (в стихотворении «Море и утес») — все же только аллегории и отвлеченности. Вот почему при внешнем сходстве «русские» стихи Тютчева противоположны стихам о России Хомякова (и не только его стихам 1840-го, но и 1854 года: «России» и «Раскаявшейся России»), а близки стихам Некрасова. В то же время «в 50-х годах у Тютчева намечается тенденция не выводить Россию

из общеевропейского исторического процесса, а сближать с ним»[118].

Некоторые новые явления наблюдаются и в тютчевской лирике природы. Я уже отмечал, сколь сознательно связывалось для Тютчева представление о весне с представлением о революции. Именно стихийная революционность, жившая в Тютчеве, определяла характер тютчевских обновлений природы, его знаменитых «весен». Таковы «Весенние воды» — одна из «лучших картин, написанных г. Ф. Т.», по характеристике Некрасова. Обращу здесь внимание лишь на один момент, прекрасно передающий именно жизнь стихии и передающий ее тоже, так сказать, стихийно, подсознательно — звуком, музыкой. В литературе справедливо отмечалось, что тютчевская музыкальность противостоит теоретически обосновываемой (как у Ломоносова) и рационалистически организованной (как у того же Ломоносова и даже Державина) фонетике, которая ведь даже у символистов (Бальмонт) часто приобретает характер изобразительного приема, откровенного «подбора» звуков. О музыке стихов Тютчева можно было бы сказать словами Гегеля, что она «воздействует на душу как таковую,— она не следует пути рациональных рассуждений, она не дробит самосознания по отдельным созерцаниям»[119].

Вслушаемся, какая мощная огласовка на начальных буквах алфавита окрашивает первую часть стихотворения «Весенние воды»:

...А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят...

Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»
Весна идет, весна идет!..

Это — как первое обучение азбуке, как впервые узнавший звук и прорезающийся криком голос. Читая эти стихи, действительно, как написал Некрасов, «чувствуешь весну, когда сам не знаешь, почему делается весело и легко на душе, как будто несколько лет свалилось долой с плеч,— когда любуешься и едва показавшейся травкой, и только что распускающимся деревом, и бежишь, бежишь, как ребенок, полной грудью впивая живительный воздух...»

И как передает движение времени буквальный (буквен-

ный) переход в конец алфавита. Следует окончание, утишение (так великолепно почуянное и переданное, кстати сказать, Рахманиновым):

И тихих, теплых, майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится...

Надо сказать, что такие картины весны все же не в духе самого Некрасова и ему явно ближе те, где «к мастерской картине природы присоединяется мысль, постороннее чувство, воспоминание». Переход к ним, по Некрасову, являет «Весна», тоже в его статье приведенная:

Как ни гнетет рука судьбины,
Как ни томит людей обман,
Как ни браздят чела морщины,
И сердце как ни полно ран;
Каким бы строгим испытаньям
Вы ни были подчинены,
Что устоит перед дыханьем
И первой встречею весны!..

И в поэзии своей Некрасов не остался чужд тютчевскому изображению природы. Ближе всего Некрасов подходит к нему в знаменитом «Зеленом Шуме». Не натяжка ли, однако, это сопоставление? Вглядимся в стихи Некрасова. Собственно, некрасовский «Зеленый Шум» есть не что иное, как разработка тютчевской темы: «Что устоит перед дыханьем и первой встречею весны!» Прежде всего с Тютчевым Некрасова роднит главный образ — зеленого шума, вернее, то, как предстает этот образ у Некрасова. Давно установлено, что у некрасовского стихотворения есть реальные источники в народной поэзии[120]. Это игровая песня украинских девушек и прозаический к ней комментарий профессора М. А. Максимовича. Некоторые детали прямо перешли из комментария в некрасовский текст. Однако у Максимовича речь идет, пусть и об очень картинно представленной, но все же только о физически природной жизни. Любопытная деталь: комментатор, в отличие от записи песни, пишет «зеленый шум» с маленькой буквы[121]. Некрасов же здесь следует за записью песни, где:

О, нумо ж мы, нумо,
В Зеленого Шума!
А в нашего Шума
Зеленая шуба.
Ой, Шум ходить, по воді бродить;
А Шумиха рибу ловить[122].

Однако в народной песне мы видим совершенно отчетливую персонификацию: образ Шумихи дает Шуму уже и бытовое, семейное определение — человека, мужчины, хозяина, партнера (песня игровая). У Некрасова в «Зеленом Шуме» нет такого условного «человека» — персонажа, как в этой народной песне, как обычно в народном творчестве (леший, домовой, Морозко) и даже как позднее у самого Некрасова в поэме «Мороз, Красный нос» или в стихотворении «Выбор». Но Некрасов не остается и с Максимовичем в передаче хотя и пробужденной, но все-таки мертвой, так сказать, бездуховной природы. Тютчевское начало у Некрасова и проявляется в такой передаче жизни природы, которое не находит выражения лишь в прямой персонификации, но и не остается при обычных олицетворениях и одушевлениях, обычно имеющих место в поэзии. Некрасов близок здесь тютчевскому «Полдню»:

Лениво дышит полдень мглистый;
Лениво катится река;
И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака.

И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет;
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф покойно дремлет.

В «Зеленом Шуме» Некрасов, в частности, раскрыл и оправдал подлинное значение заимствованного эпитета — *«зеленый* шум»; я бы сказал, что он восстановил его утраченный игровой песней синкретизм, его мощь и целостность. Кстати сказать, А. Н. Веселовский, сближая эпитет «зеленый шум» с синкретическими эпитетами, ссылается не на народную песню, а на некрасовское стихотворение[123].

Некрасовский Зеленый Шум находит выражение и в шуме садов, и в шуме лесов, но существует и как бы сам по себе (ср. со стихотворением того же времени «Надрывается серце от муки», где «шум» — лишившаяся всех указанных значений только примета весны: «Но люблю я, весна золотая, Твой сплошной, чудно-смешанный шум»). Отсюда этот двустрочный рефрен:

Идет-гудет Зеленый Шум,
Зеленый Шум, весенний шум!

Но потому, что этот Зеленый Шум существует не толь-

ко в природе, но как бы и за нею, все прочие олицетворения, сравнения и т. п. некрасовского стихотворения необычайно одухотворяются, живут, очеловечиваются: и «березонька» со своей «зеленою» (ну прямо девичьей) «косой», и «бледнолистая» (вызывающая ассоциацию: бледнолицая) липа. Так что, хотя в конкретных своих образах и деталях некрасовское стихотворение связано с народной поэзией, сам принцип изображения природы здесь сближается с тютчевским пантеизмом.

Однако стихотворение в целом Тютчеву и чуждо. И так всегда у Некрасова. У Тютчева — о слезах, у Некрасова — слезы; у Тютчева — о русской женщине, у Некрасова — сама русская женщина, точнее — женщины. Тютчевское: «Каким бы строгим испытаньям вы ни были подчинены...» — находит у Некрасова выражение в самих этих строгих испытаньях, в анализе, в углублении в казус, в случай, в частные судьбы с необычайной конкретностью: с именем героини (Наталья Патрикеевна), с бытовыми мотивировками и почти этнографическими, местными приметами («Как лето жил я в Питере» — речь идет об отходнике северной губернии — питерщике).

С другой стороны, в 50-е годы, особенно в конце 50-х годов, уже Тютчев сближается с Некрасовым в изображении природы. Знаменитое стихотворение «Есть в осени первоначальной» приобретает в этом смысле принципиальное значение. Вообще осени и весны близки Тютчеву как начала синтеза[124], некоего разрешения, своеобразного междуцарствия. Не случайна прямая перекличка очень значимых и устойчивых формул в стихах об осени («Но далеко еще до первых зимних бурь») и о весне («Уж близко время летних бурь»).

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора —
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...

Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто всё — простор везде,—
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

Пустеет воздух, птиц не слышно боле,
Но далеко еще до первых зимних бурь —
И льется чистая и теплая лазурь
На отдыхающее поле...

В этой реальной осени есть нечто от земли обетованной, от светлого царства, от райской обители. Ведь не фотографической же зоркостью, а только таким ощущением могут быть рождены и в свою очередь рождают его эпитеты: «хрустальный», «лучезарный». В то же время образ льющейся лазури поддерживает наглядную реальность хрусталя. «Лишь паутины тонкий волос» — не только тонко подмеченная реальная примета. Эта последняя, самая мелкая деталь служит восприятию всей огромности мира, помогает обнять, так сказать, весь его состав, *до* паутины. И эта гармоническая картина мира впервые у Тютчева спроецирована на трудовое крестьянское поле, с серпом и бороздой:

И льется чистая и теплая лазурь
На отдыхающее поле...

Тютчев не проникает в самую народную крестьянскую жизнь, не входит внутрь ее, как Некрасов в «Несжатой полосе» (даже если говорить только о тематических соответствиях) или в том же «Зеленом Шуме», где есть народные характеры. Но это уже и совсем не аллегория типа хомяковского «Труженика», хотя и у Хомякова в 1858 году сами эти аллегории, соотнесенные с крестьянской жизнью, тоже, видимо, не случайны.

Тютчев навсегда останется поэтом трагических духовных исканий. Но для того, чтобы остаться им, он укрепляет веру в подлинные ценности жизни:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

Это уже не просто выражение славянофильских иллюзий, в конце концов ведь в теории — тоже лишь умозрительных доводов «эвклидова ума». Такую иллюзорность Тютчев ощущал и писал о ней в письмах и в стихах.

В одной из современных работ о Тютчеве можно прочитать: «Мысль изреченная есть ложь»,— сказал Тютчев, и фраза эта роднит его с Фаустом. «Мысль» — это и есть дух... Окованность мысли (т. е. духа) цепями слов (т. е. конкретного знания) составляет самую большую трагедию человека»[125]. Но дело в том, что для Тютчева мысль и дух не одно и то же. Дух идет дальше мысли. Поэтому «мыслью» и не понять Россию, но «дух» помогает верить в нее. «Сле-

довало бы понять раз навсегда, что в России нет ничего серьезного, кроме самой России»,— сказал Тютчев о том же самом[126].

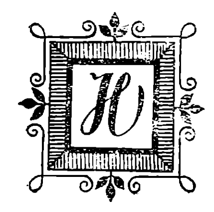
Сила стихов «Умом Россию не понять...» заключена в том, что Россия — уже не только символ веры. «Для Тютчева, — писал Вл. Соловьев, — Россия была не столько предметом любви, сколько веры — «В Россию можно только верить»... Тютчев не любил Россию той любовью, которую Лермонтов называет почему-то «странною». К русской природе он, скорее, чувствовал антипатию. «Север роковой» был для него «сновиденьем безобразным»; родные места он прямо называет немилыми... Значит, вера его в Россию не основывалась на непосредственном органическом чувстве, а была делом сознательно выработанного убеждения»[127].

Да, так было в стихах «Море и утес», например. Тогда родина как раз «понималась» и доказывалась умом, доводы которого во многом были разрушены для Тютчева в 50-е годы. Но зато пришло другое — полнота отношений к родине, которая обретала плоть и кровь, коль скоро оказывалась не абстрактной отчизной, а родиной народа. Здесь, в ощущении тайны народной жизни и в надежде на нее, «две тайны русской поэзии» сходились. Они снова во многом разойдутся, но сама эта вера в Россию как Россию народную останется живой и для Некрасова, и для Тютчева навсегда.

1971



Некрасов в поэтическом мире Александра Блока



Ни у кого, пожалуй, Блок не получил в свое время столь проницательных и, при всей субъективности и пристрастности, глубоких оценок, как у Андрея Белого. «Ты — первый поэт земли русской», — писал он Блоку (в письме от 24 февраля 1912 года[1]). Оценки Белого могли оказываться отрицательными или положительными, даваться в пору близости, переходившей в исступленное поклонение, или в годы отчуждения, доходившего до прямой вражды, но они неизменно стояли под знаком этого определения: первый поэт земли русской. Позднее только Маяковский столь всеобъемлюще определил Блока, когда сказал, что Блок — это «целая поэтическая эпоха»[2]. Так в русской литературе говорили обычно о Пушкине.

Действительно, роль Блока на рубеже двух веков, исторических и литературных, в большой мере аналогична роли Пушкина. И не случайно один из критиков отметил, что Блок «воскрешает давно забытое нами слово о Поэте — Эхо и ведет перекличку со всем миром...»[3], а Юрий Тынянов проницательно указал на то, что после смерти Блока сразу появились не некрологи, а воспоминания, настолько он явление, «готовое войти в ряд истории русской поэзии»[4].

Подобно тому как Пушкин синтезировал поэтические достижения XVIII — начала XIX века, Блок объединял разные, подчас противоположные поэтические направления и системы XIX — начала XX века.

«В них, — писал Блоку о его стихах Белый, — положительно видишь преемственность. Вы точно рукоположены Лермонтовым, Фетом, Соловьевым, продолжаете их путь, вскрываете их мысли. Необычайная современность, скажу,

даже преждевременность, тем не менее уживается с *кровной преемственностью.* Этой преемственности, не говоря уже о бесконечной плеяде «стихистов», не хватает у таких безусловно интересных поэтов, как Бальмонт, Ф. Сологуб и мн<огие> др<угие>»[5]. Это говорилось в 1903 году, когда Блок еще не издал ни одного поэтического сборника. Биограф Блока, М. А. Бекетова, была права, сказав: именно Белый «сразу понял, что народился большой поэт, не похожий ни на кого из тех, которые славились в то время»[6].

В 1921 году Белый писал, существенно расширяя список, но о том же, что и почти двадцать лет назад: «...в созвездии (Пушкин, Некрасов, Фет, Баратынский, Тютчев, Жуковский, Державин и Лермонтов) вспыхнуло: Александр Блок»[7]. Некрасов, которого поначалу не было, теперь назван. Знаменательно и самое соединение имен Фета и Некрасова. В списке Белого они даже стоят рядом. Блок же не только один в ряду русских поэтов, но и завершение ряда. Разные начала, на которые раскололось цельное ядро пушкинского творчества (Некрасов, Фет), вновь обнаружили тенденцию к слиянию в поэзии Блока, где «переплетались», по замечанию Б. М. Эйхенбаума, «Фет и Полонский с Некрасовым и Никитиным»[8].

Характерная для Блока мощная устремленность к синтезу находила выражение и в этой способности объединить разные поэтические потоки. Однако Блок-лирик аккумулировал не только лирику или — шире — поэзию предшественников, но и русскую прозу, прежде всего прозу Достоевского и Льва Толстого. Образами, мыслями, настроениями Достоевского, особенно «Братьев Карамазовых», проникнуты многие его стихи. Одно из лучших созданий Блока «На железной дороге», как указал сам поэт, навеяно чтением «Воскресения». А если мы обратимся к прозе Блока, получающей в советском литературоведении все более углубленное толкование, мы увидим, каким широким потоком вливается в нее русская литература от Гоголя до Горького и от Достоевского до Глеба Успенского. Д. Е. Максимов говорит даже об особом «языке цитат» этой прозы[9]. Вообще своеобразная цитатность — как будто бы частная, но очень существенная особенность Блока, опять возвращающая нас к Пушкину. Вряд ли найдутся поэты, могущие здесь соперничать с ними. Пушкиноведение выяснило колоссальное количество источников, питавших пушкинскую поэзию. Меньшая по размаху, но тем не менее тщательная

работа, проделанная советскими блоковедами, устанавливает у Блока источники и прямые цитаты из Пушкина и Лермонтова, Фета и Вл. Соловьева, Полонского и Апухтина, Тютчева и Ап. Григорьева, Жуковского и Некрасова.

Однако гармония, характерная для пушкинского поэтического мироощущения, уже исключалась. Блок более чем кто-либо выражал состояние, которое сам он определял как «трагическое сознание неслиянности и неразделенности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения»[10].

Блок синтезировал не только лирику предшественников, однако сам он, в отличие от Пушкина — лирика, эпика, драматурга, — остался лириком. Занятия драмой, не случайные и чрезвычайно характерные как по устремлениям своим, так и по хронологии, пожалуй, гораздо существеннее для общих творческих поисков Блока, чем в конечных своих результатах. Замысел создать с позиций, как говорил сам поэт, «реализма и научности» эпическое произведение — поэму «Возмездие», которая должна была разрастись до размеров «Онегина», не завершился. Блок — не говорю пока о «Двенадцати» — был и остался прежде всего лириком. В книге «Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр» Г. Д. Гачев, определяя лирику, сказал: «Лирика — взволнованна, ее образ и произведение всегда — символ; слово выхватывает из потока бытия *одно* мгновенное переживание (мысль) и должно через него дать законченное высказывание обо *всем* бытии (ибо это — всеобщая предпосылка для всякого жанра искусства: завершенность, целостность.) И основное высказывание здесь — необъятность необъятного, священное благоговение перед таинством жизни, превосходящим возможности ее полного охвата и понимания; а отсюда дорожение любым «этим», преходящим моментом — как той формой абсолютного, которая единственно нам подвластна бывает в наших руках»[11].

На рубеже XX века, в преддверии грандиозных катаклизмов, жизнь заново осознавалась исторически, философски, художественно как необъятное. И здесь можно видеть одну из предпосылок рождения крупнейшего русского лирика. Драма, а в конечном итоге и осознании трагедия, заключалась в том, что как никогда обнаружившаяся «необъятность необъятного» столкнулась с как никогда выявившейся потребностью «полного охвата и понимания».

«Как памятник началу века там этот человек стоит», —

писала о Блоке Анна Ахматова. Наверное, только в такой скульптурной (подлинно) точности образа могла найти поэтическое выражение удивительная, почти математическая точность этого исторического определения. Блок исторически закономерно должен был остаться лириком и потому, что сама лирика здесь была бо́льшим, чем просто литературный жанр, оказываясь художественной формой проявления, существования и осознания себя человеческой индивидуальностью в одном из самых кризисных моментов ее существования, может быть, всей человеческой истории нового времени. Недаром Блок в статье 1907 года «О драме» писал, уточняя характер лирики: «Запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика. Мы переживаем эпоху именно такой лирики»[12].

Блок более чем кто-либо, не исключая Тютчева, мог претендовать на роль Достоевского русской лирики. В. М. Жирмунский однажды отметил, что Достоевский был человеком, «как бы предсказавшим в своем творчестве явление Блока»[13]. По аналогии с известным определением романа Достоевского как романа-трагедии[14] можно было бы сказать, что лирика Блока есть лирика-трагедия, вернее, лирика, шедшая к трагедии, порывавшаяся выйти из своих собственных рамок. Направление движения ясно ощущалось самим Блоком, писавшим в 1907 году: «Драма моего миросозерцания (до трагедии я не дорос) состоит в том, что я — *лирик»*[15]. Речь здесь идет опять-таки о большем («драма миросозерцания»), чем литературный жанр.

Синтез, к которому стремился Блок, сознавая или не сознавая это на разных этапах теоретически, включал три ипостаси: *я, общее* как реальный, окружающий мир и *общее* как мир запредельный, мистический. Поиски гармонии *я* и *общего* — вот постоянная суть поисков Блока.

Одиночество и томление ранних стихов разрешилось выходом в гармонию. Форму выхода дало соловьевство. Известно, что Блок определял свое развитие, воспользовавшись формулой Белого (в «Кубке метелей»), как *«трилогию вочеловечения»,* как путь от мгновения «слишком яркого света через необходимый болотистый лес (в примечании Блок пишет: «Нечаянная радость» — книга, которую я, за немногими исключениями, терпеть не могу») — к отчаянью, проклятиям, «возмездию» и... — к рождению человека «общественного», художника...»[16]

«Мгновение слишком яркого света» — было разрешением себя в общем, чаемой и, казалось, найденной гармонией. Между *я* и *общим*, идеальным устанавливалась прямая связь при помощи своеобразного медиума — Прекрасной Дамы. Однако такая гармония скоро обнаружила свою иллюзорность: из нее выпало важнейшее звено — жизнь. Так начались поиски себя в окружающем реальном общем и поиски общего идеального в этом же реальном общем, поиски синтеза всех трех начал. Позднее Блок писал, что в России всегда было «причудливое сплетение основного вопроса *эры* — социального вопроса с умозрением, с самыми острыми вопросами личности и самыми глубокими вопросами о боге и мире»[17]. Именно такое «причудливое сплетение» явила и лирика самого Блока.

Какое же место занимал в этом сложном комплексе Некрасов?

* * *

На вопрос известной анкеты К. И. Чуковского: «Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?» — Блок ответил: «Оказал большое»[18]. Однако влияние это было иным, чем, например, влияние Некрасова на поэтов-демократов; Блок — последователь Некрасова, но не его «ученик», не представитель некрасовской школы в том смысле, в каком объединяли под этим понятием поэтов-демократов 50—70-х годов XIX века. Для представителей «школы» Некрасов некая абсолютная величина, даже если они сами теоретически иначе представляли себе подлинную иерархию поэтических явлений. Но именно такая абсолютизация Некрасова, иногда сознательная, иногда нет, вела к его сужению. Каждый представитель школы как бы выбирал кусочек некрасовской поэзии по себе, по своей мерке, невольно сводя некрасовскую поэзию до этого кусочка. Обычно это была «гражданственность» или «народность», понимаемые очень узко. Для Блока Некрасов лишь один в ряду других, значительных и любимых. В то же время эта как будто бы меньшая значимость Некрасова для Блока, чем, например, для Л. Трефолева, позволила самого Некрасова на новом этапе русской поэзии ощутить бесконечно более масштабно. Лишь творчески воспринятая в широчайшей исторической и литературной перспективе, эта поэзия открывала свою подлинную глубину и многосторонность. Некрасов «закрывался» для литераторов, ориентиро-

ванных только на него самого, он «открывался» через поэзию, вбиравшую художественные достижения Пушкина и Тютчева, Жуковского и Фета, Достоевского и Толстого. Именно такой поэзией стала поэзия Александра Блока.

На разных этапах развития Блока Некрасов воспринимался им, естественно, по-разному. Об этом Блок сказал и сам в той же анкете Чуковского. На вопрос: «Как вы относились к Некрасову в детстве?» — он ответил: «Очень большую роль он играл», а на вопрос: «Как вы относились к Некрасову в юности?» — «Безразличнее, чем в детстве и «старости». И если «старостью» здесь условно названа творческая зрелость, то о детстве сказано прямо.

М. А. Бекетова сообщает, что дед Блока А. Н. Бекетов, как и братья его, «проявляли склонность к общественной деятельности и восприняли гуманные идеи сороковых годов»[19]. Гуманизм, гражданственность, «шестидесятничество» и в этом ряду некрасовство Блока могли отходить, но не уходить, жить подспудно, но тем более глубоко. В 1909 году зрелый, через многое прошедший Блок заявит в резком письме «нововременцу» В. В. Розанову: «Ведь я, Василий Васильевич, с молоком матери впитал в себя дух русского «гуманизма» ...моя *кровь* говорит мне, что смертная казнь и всякое уничтожение и унижение личности — дело страшное, и потому я (это непосредственный вывод, заметьте, тут ни одной посылки для меня не пропущено) не желаю встречаться с Пуришкевичем или Меньшиковым, мне неловко говорить и нечего делать со сколько-нибудь важным чиновником или военным, я не пойду к пасхальной заутрене к Исакию, потому что не могу различить, что блестит: солдатская каска или икона, что болтается — жандармская епитрахиль или поповская нагайка. Все это мне *по крови* отвратительно»[20]. Замечательно это ощущение органичности, существенности, кровности.

В пору первого тома, условно говоря, фетовско-соловьевскую, Некрасов для Блока «безразличнее». «А. Блок, — вспоминает В. Пяст, — как-то сказал матери в один из последних годов: «Знаешь что? — я написал один первый том. Остальное все — пустяки»[21]. Это понятно в том смысле, что именно здесь были определены конечные, высшие цели, которым Блок не изменял никогда. Далее речь шла уже лишь о путях достижения этих целей. В свое время В. Орлов точно отметил элементы «реализма» уже в первом томе стихов Блока[22]. Они несомненно есть. И все же, думается, в данном случае существеннее наблюдения

П. Громова, который, сопоставляя стихи Блока первого тома и стихи Фета, приходит к выводу о сравнительной условности и неконкретности стихов Блока[23].

Само обаяние стихов первого тома не столько в их реальности, сколько в их идеальности, не в связи с миром, а в своеобразном отлете от него, в чувстве, как сказал когда-то А. Слонимский, «порубежной тревоги». Блок и в период первого тома думает о жизни, не уходит от нее, однако связь с жизнью своеобразна. Нет непосредственного обращения к жизни, ее «изучения», а есть вера в возможность ближайшего и максимальнейшего ее преобразования в духе соловьевских идей, то есть с нисхождением Вечной Женственности в мир.

Естественно, что в круге таких идей и настроений для Некрасова места не находилось. И все же один важный момент нужно иметь в виду и здесь. Блок сам говорил о сравнительном безразличии к Некрасову в это время. Действительно, в ранних стихах Блока следов некрасовской поэзии нет. Вернее, почти нет. Можно все же указать на эпиграф из «Рыцаря на час» к стихотворению 1899 года «Мы устали. Довольно». Эпиграф этот полупроцитирован и в самом стихотворении. В стихотворении 1900 года «Последний пурпур догорал...» есть редкое, некрасовское слово «станица» в значении — стая птиц. Говорю — «некрасовское», так как именно Некрасов, введя его еще в стихотворение 1856 года «Несжатая полоса», уже в 70-х годах, отвечая на редакторское недоумение С. И. Пономарева, обосновывал возможность его употребления.

Факты эти сами по себе вроде бы ничтожны. И все же даже «безразличие» к Некрасову у раннего Блока стоит особо оценить. Несущественные факты эти говорят о существенной вещи — об отсутствии враждебности, что совершенно необычно для человека, живущего в атмосфере фетовско-соловьевских идей и настроений. Скажем, у позднего Фета не было равнодушия к Некрасову, а была ненависть, столь сильная, что он даже решался нарушать «чистоту» искусства и, например, в стихах «Псевдопоэту» заниматься обличениями столь ненавистной ему обличительной поэзии. Не было равнодушия к поэзии Некрасова и у Вл. Соловьева. И опять-таки уже стихи Вл. Соловьева говорят о степени такого неприятия. Но именно потому, что для Фета и для Вл. Соловьева характерна принципиальная враждебность к некрасовской поэзии, невраждебность Блока к ней приобретает принципиальный характер, сви-

детельствуя и о громадных потенциальных возможностях его развития, и о широте захвата, с которым это развитие пойдет.

Однако уход Блока от соловьевства совсем не означал полного отказа от соловьевства. Это был скорее отказ от путей, чем от идей. Вообще о соловьевстве Блока можно говорить лишь в очень ограниченном, но и в очень определенном смысле. «Соловьевство» Блока — это во многом условная формула, только знак его настроений определенной поры. Преувеличение влияния соловьевских идей ведет и к недооценке развития Блока как самостоятельного, и к искажению этого развития[24]. «Влияние Соловьева на Блока следует считать несколько преувеличенным, — справедливо писала еще М. А. Бекетова, — он только помог осознать ему мистическую суть, которой были проникнуты его переживания»[25].

Блок не благодаря Соловьеву пришел к мистицизму, а отказ от соловьевства означал не отказ от мистицизма как признания запредельного мира и его тайн, а лишь отказ от умозрительных схем и построений, от погружения в мистические теории помимо жизни. В этом смысле Блок и говорил, что «страшнее мистики нет ничего на свете».

Вообще, сравнительно, скажем, с Сергеем Соловьевым, даже с Андреем Белым, Блока гораздо больше волновало не соловьевство, а сам Вл. Соловьев как человек. К Вл. Соловьеву он обращается в разные годы снова и снова. «Для меня с новой силой необходим был Соловьев», — пишет Блок жене в письме от 27 февраля 1908 года. В 1910 году в статье «Рыцарь-монах» он называет его явленным нам, русским, «знамением», а в 1920 году в юбилейном, к двадцатилетию со дня смерти Вл. Соловьева, докладе «Владимир Соловьев и наши дни» говорит о нем, как о носителе «третьей силы, этого, несмотря ни на что, идущего на нас нового мира».

Вл. Соловьев важен для Блока и в годы реакции как предвестие искомого идеала человека, и в пору революции, подкрепляющей надежду на воплощение этого идеала — человека синтеза в жизни[26].

Но Блок не мог принять никакого синтеза, если из него выпали хоть какие-нибудь звенья, он не мог во имя гармонии закрывать глаза на мир и на происходящее в нем, ибо в этом случае сама гармония была бы лишь иллюзией. Он был художником — «сыном гармонии», знал ее подлинный облик и не путал гармонию с видимостью ее.

Недаром позднее в стихах «На смерть младенца» (1909) Блок бросит богу карамазовский вызов:

. . . .
Я подавлю глухую злобу,
Тоску забвенью предам,
Святому маленькому гробу
Молиться буду по ночам.

Но — быть коленопреклоненным,
Тебя благодарить, скорбя? —
Нет. Над младенцем, над блаженным
Скорбеть я буду без тебя.

Но и на этом Блок не останавливается. Один из критиков заметил, что в его кощунстве и богоборчестве появляется уже «даже не жгучая ненависть к Богу, а презрение»[27]. Это связано с тем, что Блок, по сути, отвергает уже не только божий мир, но самого бога.

Путь поисков был мучительным и долгим, он пролегал через жизнь, и Блок не обходил ее, как обходил в иных случаях Андрей Белый, тоже мучаясь, но совершенно иначе. О сложной истории их взаимоотношений придется сказать еще раз, в частности и для уяснения вопроса о «некрасовстве» того и другого и о том, как соотносится у них это некрасовское начало.

Эта история была предметом неоднократных рассмотрений. В. Н. Орлов в работе «История одной дружбы-вражды» справедливо отмечал, что было время, когда она оценивалась как идиллия, и внимательно рассмотрел длительные и противоречивые отношения, которые существовали между двумя этими крупнейшими художниками начала века[28]. Не буду повторять сказанного. К сожалению, «История одной дружбы-вражды» у В. Н. Орлова стала в основном историей одной вражды. Поэтому некоторые коррективы внести необходимо.

* * *

Утвердилось мнение[29], что Блок и Белый после совместного увлечения соловьевскими идеями пошли разными путями. Белый-де остался правоверным соловьевцем, а Блок двинулся навстречу жизни, мистицизм осмеяв и с соловьевством расставшись. Это не совсем так. Во взаимоотношениях Блока с Белым есть один существенный и, как правило, не учитывающийся критикой момент. Обычно их род-

ство уясняется через дружбу, а разность — через вражду. Но ведь родство иной раз может быть уяснено через вражду даже больше, чем через дружбу. Во взаимной борьбе Белого и Блока часто проявлялся и элемент борьбы каждого из них с самим собою. Вс. Мейерхольд вспоминал: «Критикуя меня в чем-нибудь, Блок сражался этим с какими-то чертами в себе самом»[30]. Нечто подобное имело место и в спорах Блока и Белого.

По сути, обоих начала выводить к жизни пред- и революционная обстановка 1904—1905 годов. «С этой зимы 1905 года.— *Н. С.*),— вспоминала М. А. Бекетова,— равнодушие Александра Александровича к окружающей жизни сменилось живым интересом ко всему происходящему»[31]. С другой стороны, у Белого именно с 1904 года начинают появляться первые «народнические», «некрасовские» стихи, собственно, в 1904—1906 годах создаются все стихотворения, которые позднее составят в «Пепле» раздел «Просветы». Недаром сам Белый написал об этом периоде, как о периоде отстранения дальних целей, а Блоку очень понравились («Твои стихи по-новому прекрасны»[32]) стихи Белого 1904 года, которые потом и войдут в «Пепел». «Знаешь ли, — пишет Белому Блок в письме от 5 июля 1904 года, — в хорошее, глубокое лето мне удавалось иногда найти в себе хорошую простоту и научиться не щадить красок. Деревья и кусты, небо, земля, серые стены изб и оранжевые клювы гусей». В статье 1905 года «Краски и слова» Блок скажет: «Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю». Эти начала Белый понимает и приветствует. В том же 1905 году в письме от 23 февраля он напишет Блоку: «Думаю о тебе. И вот что: ты ужасно не декадент, преодолевший частью существа декад<ентство>, а другой частью никогда не расстававшийся с Пушкиным, Лерм<онтовым> и др.»[33] О программной и очень оптимистичной статье Белого «Луг зеленый», напечатанной в восьмом номере «Весов» за 1905 год, Блок скажет ее автору: «Я писал статью, в которой последняя глава называется «Зеленые луга». И вдруг: более близкого, чем у тебя о пани Катерине, мне нет ничего»[34]. Не случайно у Блока и у Белого мы находим в эту пору близкие и чрезвычайно, как ни у кого из символистов, высокие оценки творчества Горького, которому они оба отводят в русской жизни и в русской литературе исключительное место.

Вряд ли следует категорично говорить, что Блок и Белый сходятся в годы реакции и застоя и расходятся в революционные периоды[35]. Скорее наоборот. Их разводят не 1904—1905 годы, а годы 1907—1910-й. Они сближаются после 1910 года и, наконец, оба приветствуют не только Февральскую, но и Октябрьскую революцию.

Однако вернемся к первому кризису. Кризис захватил не только Блока, но и Белого. Когда Белый ужасался изменам Блока соловьевству, то он ужасался им тем более, что они отвечали и его собственным настроениям. Не просто уход Блока от мистики выводил из себя Белого, не обращение к реальной жизни — оно совершалось и у Белого, — а горькая насмешка Блока над чаемыми путями. С другой стороны, и тогда, и позднее Белый писал о собственных сомнениях: «Знаю, что *«Балаганчик»* — твой до конца... (ведь и у меня есть свой *«Балаганчик»* — «Панихида»)»[36] — это в одном из писем 1910 года. И много позднее Белый напишет о том же: «Обвиняя А. А., я во многом был грешен тем именно, за что нападал на А. А.»[37]. Ожесточение Белого против Блока оказывалось тем большим, что Блок, скажу шире, образ Блока наряду с образом Любови Дмитриевны, как известно, рисовавшейся соловьевцам в виде земного воплощения идеальной Жены, был для него одним из главных залогов веры.

В воспоминаниях о Блоке у Белого есть сравнение Блока со Ставрогиным («Казался Блок иногда и Ставрогиным и красота ставрогинской»[38]), могущее показаться кощунственным. А оно для Белого в этой ситуации было очень естественно. Конечно, Белый — не Петр Верховенский, но Блок-то для него был «Иваном-царевичем», на которого делалась ставка. И вот эта ставка билась, рушились последние залоги.

Белый смотрел на эволюцию Блока, прежде всего в связи с «Балаганчиком», как на измену былым идеалам. И оказался во многом не прав. «Если бы я был уверен, что мне суждено поставлять на свет только «Балаганчики», я постарался бы просто уйти из литературы (может быть, и из жизни)», — писал Блок Белому 23 сентября 1907 года. И о том же уже несколько позднее: «Только раз в тоске и отчаянье поднимал бессильную руку: в «Балаганчике». Но рука упала, и я не осквернил ни святого, ни себя».

Белому, как он много лет спустя признал, казался у Блока «проникающий скепсис цинизмом... Может быть, и он смотрел на меня с укором, ну хотя бы за «Хулиганскую

песенку»[39]. Белый ужаснулся не обращению Блока к жизни, а скептицизму, который, и чем дальше, тем больше, это обращение сопровождал и грозил приобрести универсальный характер. В этом смысле Блок и писал, что рецензия Белого на сборник «Нечаянная радость» имела «очень большое значение простым и наглядным выяснением тех опаснейших для меня пунктов, которые сознаю не менее»[40].

У Блока действительно происходит отказ от мистицизма, но особый. Обычно цитируется письмо Блока Белому от 15 октября 1905 года: «Я не мистик, а всегда был хулиганом, я думаю. Для меня и место-то, может быть, совсем не с Тобой, Провидцем и знающим пути, а с Горьким, который ничего не знает, или с декадентами, которые тоже ничего не знают». А ведь о мистике Блок дальше пишет в этом же письме: «Относительно мистики я знаю, что она *реальна* и страшна и что накажет меня». Блок — не «мистик», он не строит умозрительных мистических теорий, он не «Провидец» и не выдает себя за него. В этом смысле он ничего «не знает», но «знает», что мистика есть и «реальна». В статье 1910 года «О современном состоянии русского символизма», говоря об «очевидной» объективности и реальности «тех миров», Блок скажет: «Реальность, описанная мною, — единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет «нет», мы останемся просто «так себе декадентами», сочинителями невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали». Когда Блок отверг четвертую симфонию Белого «Кубок мятелей», то обосновал это так: «Всю жизнь у меня была и есть единственная «неколебимая истина» мистического порядка, и с точки зрения этой истины я принужден признать Твою симфонию враждебной мне по существу»[41].

Позднее Белый скажет о причинах расхождения: «Мы с А. А. по-разному пережили подмену *зари кровью,* и это переживание подмены отделило нас друг от друга; каждый думал, что подменен — другой, а *переменилась самая музыка времени*»[42].

Музыка времени действительно менялась. «Реакция,— говорил Блок, — которую нам выпало на долю пережить, закрыла от нас лицо жизни, проснувшейся было, на долгие, быть может, годы»[43]. Реакция закрывала лицо жизни и от Блока, и от Белого.

Громадная же разница между Блоком и Белым заклю-

чалась прежде всего в том, что Блок был художником, а в Белом с художником почти неизменно соседствовал теоретик, часто мистик-теоретик, много напортивший Белому-художнику. Теоретик Белый пытался компенсировать многое из того, что не удавалось Белому-поэту. Любопытно, что на сделанное с вызовом замечание Блока: *«...я предпочитаю людей идеям.* Мож<ет> быть, это значит, что я предпочитаю бессознательных людей, но пусть и так»,— Белый отвечает, почти оправдываясь: «Я вовсе не хочу *слов,* формул, но хочется *формулой* успокоить ум, чтобы тем сильнее верить людям, а не идеям»[44].

Поиски Блока, при признании «тех миров», всегда идут через «этот» мир. Для художника-реалиста в собственном смысле этого слова возможна жизнь без мистики, для Блока невозможна мистика без жизни. В записной книжке 1907 года Блок отмечает: «Реалисты... считаются с первой (наивной) реальностью, с психологией и т. д. Мистики и символисты не любят этого — они плюют на «проклятые вопросы», к сожалению. Им нипочем, что столько нищих, что земля кругла. Они под крылышком собственного «я»[45].

Белый же часто минует этот мир и закрывает на него глаза. Позднее, говоря о действительно страшном периоде после поражения первой русской революции, он признался, что искал забвения в «замораживании себя сухими философскими схемами»[46].

Встреча и Блока, и Белого с Некрасовым как раз и произошла в сложный период 1904—1910 годов. Встреча Белого была сравнительно краткой и бурной. Интерес Блока оказался сдержаннее, но устойчивее. В «Пепле» (то, что стало книгой, создавалось на протяжении пяти лет) Белый ближе, чем Блок, подошел к Некрасову, но именно поэтому оказался дальше от него; Блок оказался дальше, чем Белый от Некрасова, но именно поэтому стал ближе к нему. Объяснимся. На некрасовский путь Белого выводила русская революция: появление первых «неонароднических» стихов Белого относится к 1904 году. Однако наступившая после поражения революции реакция «закрыла лицо жизни».

Белый не надумал свою испепеленную Россию, не наклеветал на нее. Он писал о том, что было в русской жизни после поражения первой русской революции. Он отражал, односторонне, конечно, реально совершавшиеся процессы и выражал настроения совсем не только личные, но

характерные для русской жизни той поры в целом, для русской деревни в частности и в особенности. Он шел даже дальше Некрасова в своем приближении к народным стихиям, теряя ощущение дистанции. Не случайно его обращение к народному тоническому стиху, которым написан в «Пепле» ряд стихотворений («Горе», «Осинка»). Кажется справедливым, при всей исключительности, давнее уже заявление одного критика, что «Белый близок к русским берегам, несравненно ближе, чем, например, Брюсов и Блок» [47]. Действительно, «Деревни» аналогичной «Деревне» хотя бы в «Пепле» Белого или в его же «Серебряном голубе» у Блока мы не найдем, но и у того и у другого есть свой «Город». Белый на самом деле ближе к «берегам» послереволюционной (то есть после революции 1905 года) русской, точнее, русской деревенской, жизни, чем Блок. Сама степень такой близости прежде всего и роднит его с Некрасовым, помимо легко устанавливаемых прямых связей (сходство сюжетов, использование некрасовских образов и т. п.). Вообще Белый сильнее, чем кто-либо в русской поэзии, выразил распад деревни, настроения взрыва, кризиса, упадка, отчаянья и даже, пожалуй, оказался тогда самым «деревенским» нашим поэтом.

«Крестьянин, — писал о некрасовской поэме «Кому на Руси жить хорошо» П. Сакулин, — ось, вокруг которой вращается Русь с попами, помещиками, чиновниками и самим царем»[48]. То же самое можно сказать и о поэзии Некрасова в целом. Некрасов не был собственно «деревенским» поэтом, и все же крестьянство является той осью, вокруг которой, особенно в 50-е и 60-е годы, вращается мир некрасовской поэзии. В этом-то смысле он и есть поэт деревни.

Но деревня в начале XX века уже совсем не была некрасовской. Некрасовская деревня еще рождала веру, деревня Белого после первой русской революции — безверие.

Однако, идя от состояний достаточно локальных, социально и хронологически, Белый кончал заключениями общенационального масштаба:

Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Это были стихи большой силы и большой несправедливости. Страсть переходила в пристрастность, терялось ощущение общерусских перспектив и перспектив вообще. «Некрасовец» становился антинекрасовцем. От этой России Бе-

лый уходил, другой не видел, начинал искать выходов помимо жизни, помимо искусства.

Когда-то М. Шагинян писала о тяге Белого к преждевременному синтезу и противопоставляла интегрирующему Белому анализирующего Блока[49]. *«Любя и понимая...* людей, собирающих свой собственный «пепел» в «урну»... сам остаюсь в тени, в пепле...»[50] — писал Блок Белому. Это звучит как: я остаюсь в жизни. «Я не люблю, когда стараются уладить все средствами, посторонними лирике, хотя бы «градом, обещанным религиями»[51], — пишет Блок в другом письме Белому. Это звучит как: я остаюсь с искусством.

Блок не приближался к стихиям деревенской жизни, как это сделал Белый, и здесь он как будто бы от Некрасова дальше, чем Белый. Вообще деревне Блок в стихах своих во многом оказался чужд. Но его ощущение жизни народа в целом, общенациональных ее перспектив гораздо масштабнее и оптимистичнее, чем у Белого, и здесь он Некрасову ближе. Сам Белый позднее скажет об этом точно: «Блок наш национальный поэт»[52].

К. Н. Бугаева в неопубликованных воспоминаниях о своем муже рассказывает, как уже после революции Андрей Белый впервые оказался на Волге; сильнейшие его впечатления от Волги сразу связались с Блоком и с сожалением о том, что Блок Волги не увидел: «Потеря невознаградимая... Если б увидел... Только он сумел бы о Волге сказать», — говорил Белый[53]. Только Блок сумел бы о Волге сказать. Только Некрасов сумел о Волге сказать. Вот на какую аналогию сразу наводят эти слова.

В 1907 году, объясняясь и еще полуоправдываясь по поводу статьи «Реалисты», Блок пишет Белому: «Ведь вот откуда мои хватанья за Скитальца: я за Волгу ухватился, за понятность слога, за отзывчивость души, за ее здоровую и тупую боль»[54]. Это целая программа некрасовского типа.

Однако один из трагических смыслов положения Блока фатально проявился и в том, что он, который только и «сумел бы о Волге сказать», на Волге не был и о ней сказал.

Волга, метафорически говоря, не только лирика, но и эпос русской жизни и русского искусства. Потому так органично вошла она в творчество Некрасова в ту пору, когда русская жизнь, и прежде всего жизнь русского крестьянства, могла питать эпическую тему. Блок же оставался

лириком. Однако лириком, пережившим серьезнейшую трансформацию в некрасовском духе.

* * *

На путях выхода в жизнь, приобщения к ней Некрасов, несомненно, — один из главных спутников Блока. Что означало это приобщение? Прежде всего «отзывчивость души», по-разному проявлявшуюся. Субъективно — как приобщение к внутреннему духовному состоянию других и многих, как преодоление лирической замкнутости, как возможность лирического духовного взаимодействия и контакта с иными людьми. Объективно — как внешне достоверные описания жизни и быта, возможность коллизий, находящих выражение в сюжетах, биографиях, портретах. В этом смысле особенно значимо уже стихотворение 1903 года «Из газет».

Название, почти полемически звучащее, подчеркивающее публицистичность (куда уж более) стихотворения, тоже обращает нас к Некрасову. Заглавие стало чем-то вроде позднее пришедшего (оно появилось только в «Стихотворениях» 1916 года) теоретического осознания и закрепления реализовавшихся в стихотворении качеств, ссылкой, документированным свидетельством жизненности, достоверности, объективности.

Даже в самом общем виде и сама событийность, и характер события — самоубийство матери, оставляющей детей, — сближают стихотворение с Некрасовым. Но есть и более существенные сближения.

Конечно, стихотворение есть стихотворение, и «газетность», конкретность газетного сообщения преодолевается конкретностью художественной, то есть в известном смысле еще большей конкретностью, углубленностью в судьбы, в быт, с пронзительными его деталями: «Мамин красный платок», который прячут дети, заставляет нас вспомнить о зеленом драдедамовом платке мармеладовского семейства.

Событие описано как бы со стороны, но с поразительным эффектом присутствия человека, жившего в этой семье, находящегося в этой комнате. Мать, перекрестив детей, ушла, чтобы не возвращаться.

Коля проснулся. Радостно вздохнул,
Голубому сну еще рад наяву...

«Коля проснулся». Имя, единственное, собственное, сразу

дает и ощущение всезнания автора, и ощущение неповторимой маленькой человеческой индивидуальности — *этого* Коли.

Прокатился и замер стеклянный гул,
Звенящая дверь хлопнула внизу.

Это услышано человеком, находившимся в комнате. Поэтом? Колей? Обоими? Как и то, что «кто-то шел по лестнице». У Блока нет просто объективного описания со стороны. И нет перевоплощения в детей. Но из атмосферы детского восприятия жизни он нас не выпускает. И сам по-детски, перифрастически скажет о городовом:

Прошли часы. Приходил человек
С оловянной бляхой на толстой шапке —

так описывают дети.

Последняя строфа особенно знаменательна.

Дети прислушались. Отворили двери.
Толстая соседка принесла им щей.
Сказала: «Кушайте». Встала на колени
И, кланяясь, как мама, крестила детей.

Мамочке не больно, розовые детки.
Мамочка сама на рельсы легла.
Доброму человеку, толстой соседке,
Спасибо, спасибо. Мама не могла...

Мамочке хорошо. Мама умерла.

Сюжет развернулся до конца, психологически развернулся тоже. На протяжении всего стихотворения ушедшая мама ни разу не названа. Она была не нужна: ведь «играли в прятки. Были веселые морозные святки». Наступил вечер. Мама! Слово, ни разу не названное, не вспомненное, теперь бесконечно повторяется, зовется, кличется. Все сливается в подлинно некрасовском многоголосном плаче. Кто утешает: «Мамочке не больно... Мамочка сама... Мамочке хорошо»? Соседка детей? Дети себя? Поэт всех?

Я вычленяю собственно «некрасовское» начало. Но, конечно, Блок остался Блоком, и Блоком, совсем недавно писавшим стихи Прекрасной Даме, приобщавшимся мирам иным. Даже в стихотворении «Из газет» это сказывается явственно. Приглядимся к начальной строфе — она не «некрасовская»:

Встала в сияньи. Крестила детей.
И дети увидели радостный сон.
Положила, до полу клонясь головой,
Последний земной поклон.

Так мог написать только символист. Отсюда это почти евангельское «сиянье» (хотя при желании можно дать и бытовую мотивировку типа: в сиянье утра). Отсюда неточное «клонясь», вместо точного, но бытового «кланяясь». И — «до полу» (вызывающее ассоциацию «клонясь долу»). Нужны «иные» слова, или их совсем не нужно. И *ей*, кстати, не дано никаких обозначений, определений, прикрепляющих, конкретизирующих, вроде: «мать», «женщина», даже просто «она». Невозможна никакая конкретность. Образ, почти иконный, несет печать чего-то отлетающего, бесплотного, уже почти неземного. Потому «последний земной поклон» читается как последний поклон *до* земли, но и как последний поклон *на* земле. Отсюда и чудо — благословение: «Крестила детей. И дети увидели радостный сон». Еще ничего не сказано о самоубийстве, о смерти — объяснение появится в конце («на рельсы легла», «умерла»), но все уже совершилось в этой первой строфе, ибо *она* уже не здесь. И тем сильнее и драматичнее зазвучат дальше мотивы земной жизни, быта, конкретности, земной радости и земной скорби.

«Из газет» в своем роде исключительно для первого тома. Достаточно сравнить стихотворение той же поры «Плачет ребенок», где плач ребенка не более чем подчиненная общей романтической картине чисто эстетическая деталь, со стихотворением «Из газет», чтобы увидеть принципиальную разницу. Во втором случае мы имеем дело с некрасовским принципом многоголосия. Блок здесь прямой наследник Некрасова. Однако многоголосие, применительно к Некрасову обстоятельно исследованное Б. О. Корманом[55], у Блока носит несколько иной характер, прямо связанный с лирической стихией его творчества. Не случайно у Блока мало лирики, которую Б. Корман называет у Некрасова «ролевой». Многоголосие его прежде всего музыкально.

Я не абсолютизирую этого качества у Блока и не недооцениваю его у Некрасова. В развернувшемся много лет назад споре Б. М. Эйхенбаума с К. И. Чуковским о том, какой у Некрасова стих — «говорной» или «песенный», — аргументов хватало обоим. И все же Некрасов более, чем Блок, эпик, у него больше «портретов», в его поэзии есть большее разнообразие психологических (речь не о глубине психологизма), лексических, стилистических струй и как результат этого относительное однообразие мелодии, как бы объединяющей в некое единство пестрый разноликий мир, не дающей ему рассыпаться. Мы всегда сразу узнаем

этот вроде бы однообразный, тягучий некрасовский стих. Это однообразие есть и следствие многообразия миров, вмещенных его поэзией.

У Блока мы находим прежде всего одну личность («Блок — самая большая лирическая тема Блока», — говорил Ю. Тынянов), а разнообразие и богатство объективного мира познаются прежде всего музыкально. При этом Блок в общем чуждается таких сложных форм, как, например, симфонии Андрея Белого. Его музыкальные стихи демократичны, его слово, как писал тот же Ю. Тынянов, «предалось на волю примитивного песенного начала (причем мелодическим материалом послужил ему и старинный романс — «О доблестях, о подвигах, о славе», и цыганский романс, и фабричная — «Гармоника, гармоника»)...»[56]

Некрасов соотносим с Блоком, по сути, на всех этапах зрелого творчества Блока и с разными этого творчества сторонами. Особенно близко Блок подходит к Некрасову, в вернее — Некрасов «подходит» к Блоку в ощущении и в изображении «страшного мира». Блок так и назвал цикл стихов — «Страшный мир». У Некрасова нет такого названия. Но многие его стихи конца 60—70-х годов — нечто вроде цикла «Страшный мир» образуют. Вообще лирика Некрасова в эту пору, более чем когда-либо, несет настроения сомнений, тревоги, подчас прямого пессимизма. Его все меньше можно рассматривать как поэта лишь народной крестьянской Руси. Все чаще образ мира как крестьянского жизнеустройства вытесняется образом мира как всеобщего миропорядка. Масштабы, которыми меряется жизнь, поистине становятся глобальными. Позднюю лирику Некрасова проникает ощущение мирового неблагополучия и всемирной катастрофичности. В его стихах стремление к максимальной обобщенности, желание осмыслить мир в целом и как следствие этого — тяга к тютчевской исчерпывающей афористичности, к всеохватывающей формуле:

Дни идут... Все так же воздух душен,
Дряхлый мир — на роковом пути...
Человек — до ужаса бездушен,
Слабому спасенья не найти!

Отталкиваясь от конкретных впечатлений и фактов, поэт устремляется к философскому осмыслению жизни:

Страшный год! Газетное витийство
И резня, проклятая резня!
Впечатленья крови и убийства,
Вы вконец измучили меня!

О любовь! — где все твои усилья?
Разум! — где плоды твоих трудов?
Жадный пир злодейства и насилья,
Торжество картечи и штыков!

Этот год готовит и для внуков
Семена раздора и войны.
В мире нет святых и кротких звуков,
Нет любви, свободы, тишины!

Где вражда, где трусость роковая,
Мстящая — купаются в крови,
Стон стоит над миром, не смолкая...

Мир... в мире... над миром... — повторяет поэт. Мыслить категориями мира вообще свойственно Некрасову в это время[57]. Вот почему его поэзию конца 60—70-х годов не всегда можно мерять мерками 40-х годов и даже начала 60-х. Тем более нельзя упорно заключать ее в рамки собственно народнической идеологии и литературы — тенденция, характерная для ряда исследований последних лет. Далеко не все в этой поэзии можно объяснить и цензурными условиями. Остановлюсь лишь на одном примере, чтобы показать суть некрасовской эволюции.

А. М. Гаркави, предприняв ряд серьезных разысканий и выясняя цензурные мытарства, через которые прошли некрасовские тексты, внес немало уточнений в творческую историю и датировку ряда некрасовских произведений. Однако мысль о цензуре оказалась для исследователя решающей чуть ли не во всех случаях, когда рассматривается история некрасовских произведений; по сути, совершенно не учитывается возможность творческой работы самой по себе. Так, в частности, случилось со знаменитым стихотворением 1868 года:

Душно. Без счастья и воли
Ночь бесконечно длинна.
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!

Грянь над пучиною моря,
В поле, в лесу засвищи,
Чашу вселенского горя
Всю расплещи!..

А. М. Гаркави предложил напечатать в строке седьмой вместо «чашу вселенского горя», как это всегда печаталось при жизни поэта, «чашу народного горя»[58]. Так это сти-

хотворение и напечатали и в Собрании сочинений Некрасова в восьми томах, подготовленном К. И. Чуковским и А. М. Гаркави[59], и в трехтомном Полном собрании стихотворений Некрасова, вышедшем в свое время в «Библиотеке поэта»[60].

Изменение сделано на основе автографа, хранившегося у известного некрасоведа В. Е. Евгеньева-Максимова. Однако характер автографа не оставляет сомнений в том, что это просто ранний вариант стихотворения:

Душно мне, словно в неволе,
Словно в могиле сырой.
Буря бы грянула, что ли?
Грянь. Разразись надо мной.

Грянь над пучиною моря,
В поле, в лесу засвищи,
Чашу народного горя
Всю расплещи...

Не трудно видеть, как укрупнен масштаб в окончательном тексте. В нем уже нет ощущения духоты лишь как личного состояния (в то же время эмоция бесконечно усилена: слова «душно мне» стали криком — «Душно!»), а передано положение, объявшее всех и все. Речь не о народе только, но о состоянии мира. Вот почему у Некрасова естественно меняется «народное» на «вселенское». Обращу внимание и на то, как явно слово «вселенское» подчиняется музыке второй и четвертой строф четверостишия:

Грянь над пучиною моря,
В поле, в лесу засвищи,
Чашу *вселенского* горя
Всю расплещи...

Кстати, можно поставить и еще вопрос: почему Некрасов, зачеркнув на своем (!) экземпляре книги цензурное заглавие этого стихотворения — «Из Гейне» и написав — «собственное»[61], не сделал других исправлений? И так ли уж противоцензурно здесь слово «народного», десятки раз в ситуациях, не менее острых, Некрасовым употреблявшееся? Что же касается того, что стихотворение перепечатывалось народнической газетой «Работник» (Женева, 1875, № 10—11) с вариантом «народного», то как раз это обычно для народнического издания: случаев и прямого искажения и, как правило, сужения смысла в народнических

перепечатках произведений Некрасова можно встретить немало. Не годится лишь в наше время народнически интерпретировать некрасовские тексты, по форме революционизируя, а по сути мельча их.

Я особо остановился на как будто частном случае прочтения некрасовского текста, так как через него просматривается существенная особенность эволюции позднего Некрасова. Ощущение «вселенского горя», мира в целом, как мира «дряхлого», страшного, сознание безысходности «рокового пути» приводят к новым тенденциям в некрасовском реализме. И здесь Некрасов достигает новой, громадной художественной силы, в известном смысле начиная играть роль русского Бодлера[62] и прямо готовя литературу нового времени, прежде всего поэзию Блока.

В этом смысле принципиальное значение приобретает, на мой взгляд, стихотворение начала 70-х годов «Утро», которое непосредственно соотносится со стихами блоковского «страшного мира». Дело совсем не в том, что у Некрасова и Блока можно найти переклички в образах (их нет) или совпадения в стихотворных размерах (в данном случае их тоже нет). Здесь нас интересует совсем не внешнее сходство.

Сравнительно небольшое произведение стягивает многие сюжеты и образы предшествовавшего творчества Некрасова.

Стихотворение «Утро» у Некрасова — одно из самых мрачных. Конечно, мрачных произведений у поэта «мести и печали» всегда хватало. Как писал он в стихах тех же лет «Уныние»: «Недуг не нов (но сила вся в размере)». Дело, впрочем, не только в размере. Здесь есть нечто новое во взгляде на жизнь и в том, как эта жизнь представлена. Некрасов 40—50-х годов, как правило, воспринимает зло как зло конкретное, индивидуальное, будь то безобразная сцена избиения лошади или надругательство над крепостным человеком. В 70-е же годы зло обобщается как некое всеобщее зло, масштаб его укрупняется, все чаще оно возводится к своему конечному — смерти.

Обычно у Некрасова мир природы и мир людей, город и деревня если не всегда противопоставлялись, то разводились в самом зле. В «Утре» создана такая картина страшного мира, в котором все «заодно»: и нищая деревня, и город «не краше», и люди, и природа (не погода только, но и наводненье, и пожар). Здесь у Некрасова как бы пропадают индивидуальные проявления и зла, и страдания, кон-

кретные носители того и другого, к которым он всегда был так внимателен и восприимчив. От них приходится отказаться, чтобы помыслить общее зло мира и весь мир как зло.

Интересно, что почти к каждой строке некрасовского «Утра» можно найти в его же произведениях соответствие — сюжет, и каждый раз оно оказывается, по сути, «антисюжетом».

Начинается всюду работа;
Возвестили пожар с каланчи;
На позорную площадь кого-то
Провезли — там уж ждут палачи.

И мы вспоминаем:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую...

То, что было развернутой картиной, вызывавшей активную реакцию сочувствия, стало простой информацией, а человек исчез за этим — «кого-то».

Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель.
Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль.

Сколько поведал нам поэт об этих несчастных проститутках («Убогая и нарядная», «Еду ли ночью...», «Когда из мрака заблужденья...»), и всегда это была драма индивидуальная. Здесь же лишь упоминание проститутки, не задерживающее нашего внимания ни одним частным штрихом, обозначение всех проституток вообще, как обозначение и всех вообще торгашей:

Торгаши просыпаются дружно.
И спешат за прилавки засесть.

И здесь нет обличения торгашей, только констатация, едва ли не жалость:

Целый день им обмеривать нужно,
Чтобы вечером сытно поесть.

Чу! Из крепости грянули пушки!
Наводненье столице грозит...
Кто-то умер: на красной подушке
Первой степени Анна лежит.

И «Анна» здесь не средство возвеличения (ср. в «Секрете»: «Имею и Анну с короною»,— самодовольно хвастается герой) и не предмет обличения (первая-то степень и делает ее особенно жалкой).

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этáже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой...

В свое время в первом стихотворении цикла «На улице» — «Вор» Некрасов тоже изображал сцену поимки вора:

Спеша на званый пир по улице прегрязной,
Вчера был поражен я сценой безобразной:
Торгаш, у коего украден был калач,
Вздрогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач.
И бросясь от лотка, кричал: держите вора!
И вор был окружен и остановлен скоро.
Закушенный калач дрожал в его руке:
Он был без сапогов, в дырявом сюртуке;
Лицо являло след недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моленья и испуга...

Какую пристрастность и какое внимание к пойманному мы видим в этой развернутой картине! Они находят выражение в предельной индивидуализации изображения.

В «Утре» — сообщение равнодушное, едва ли не злорадное:

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой...

Когда-то в «Похоронах» Некрасова, ставших народной, «жалостной» песней «Меж высоких хлебов затерялося...», опять-таки было пристальное внимание к судьбе человека, необычайная в нее углубленность. Первоначально биография героя-самоубийцы разрабатывалась даже еще более тщательно. Это вообще характерная примета некрасовского поэтического метода: для уяснения данной судьбы, данной жизни и данной смерти ему, судя по черновым записям, нужны своеобразные «леса».

В «Утре» опять-таки лишь «констатация факта смерти»:

Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой...—

чуть ли не кощунственное уравнивание этой, да и других смертей, с «убоем» гусей.

Вообще в «Утре» разыгрываются, воспользуюсь словами Блока, настоящие «пляски смерти», представшей во всех своих видах: убийство («будет дуэль»), «просто» смерть («кто-то умер»), самоубийство («кто-то покончил с собой»). Судьбы, лица, люди исчезают за безличным «кого-то провезли», «кто-то умер», «где-то... кто-то покончил с собой»; но именно это, не отвлекая внимания индивидуальными драмами, позволяет рисовать всеобщую драму жизни-смерти «страшного мира».

Как видим, «Утро» действительно свело многие некрасовские сюжеты, и в совокупности они явили новый поэтический облик своеобразного «антинекрасова». При всем реализме описания строится образ-символ, хотя и реалистический (говорю — реалистический, так как символ у Некрасова не предполагает никаких выходов в иной, запредельный, трансцендентный мир). Здесь есть характерный для символизма принцип стягивания в одно разных картин, их взаимопроникновение. Отсюда и сама смелость необъясняемого перехода от деревни к городу у поэта, обычно даже в лирике щедро мотивирующего.

Однако самое страшное заключается не в нагнетении мрачных событий. Ведь рассказано о фактах, в своем роде исключительных. Но сама исключительность их поглощена обыденностью раз и навсегда заведенной жизни. Фраза «начинается всюду работа» — экспозиция картины и определение ее обычности и повторяемости. Именно вследствие необычайной концентрированности, сгущенности исключительного оно переходит в свою противоположность. Один из главных и страшных смыслов произведения содержится в этой уничтоженности обыденностью исключительного. Проблема и в том, что сама смерть уже не проблема. Разоблачающий реализм Некрасова в известном смысле достигает предела и в идеологическом, и в художественном плане, в своем разоблачении доходит до конца. Два слова о терминологии. Беспощадность разоблачения не всегда означает беспощадность обличения. Последовательность разоблачения в условиях страшного мира чревата для художника утратой критериев, снятие с жизни ложных красок грозит снятием с жизни красок вообще.

«Утро» Некрасова прямо готовит тот сгусток ощущения страшного мира, ту расплату за пребывание в страшном мире, которыми у Блока в «Плясках смерти» окажутся стихи:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Если в мистических устремлениях первого тома Блок доходил, наконец, до пустоты, то и на путях обращения к жизни, безыдеального реализма, утраты конечных ценностей он тоже пришел к пустоте. Жизнь загнана в две строки, в четыре слова, перестановка которых в конце стихотворения призвана продемонстрировать предлагаемое жизнью «разнообразье». Как и у Некрасова, у Блока здесь сама смерть не проблема. Он, правда, идет дальше. «Земной» Некрасов еще останавливается перед смертью. Блок переступает черту, но и за нею не оставляет ничего:

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь...

В «Утре» Некрасова страшная обнаженность жизни находит выражение и в своеобразной наготе самого рассказа. Особенность образной структуры произведения заключается и в отсутствии «образов», начисто пропадает какая бы то ни было метафоричность, каждое слово употреблено в своем прямом значении и в уравненности с другими. Но это уже не результат приятия всего, а следствие равнодушия ко всему, омертвения души — состояние, смелость определять которое опять-таки берет на себя уже Блок в «Жизни моего приятеля»:

И, наконец, придет желанная усталость.
И станет все равно...
Чтó? Совесть? Правда? Жизнь? Какая это малость!
Ну, разве не смешно?

Блок выявляет в «Жизни моего приятеля» ту же изжитость жизни, что и Некрасов в «Утре». Только предметом рассмотрения оказываются уже собственные жизнь и быт:

День проходил, как всегда:
В сумасшествии тихом.
Все говорили кругом
О болезнях, врачах и лекарствах.
О службе рассказывал друг,

Другой — о Христе,
О газете — четвертый.
Два стихотворца (*поклонники Пушкина*)
Книжки прислали
С множеством рифм и размеров.
Курсистка прислала
Рукопись с тучей эпиграфов
(*из Надсона и символистов*).
После — под звон телефона —
Посыльный конверт подавал,
Надушенный чужими духами.
Розы поставьте на стол —
Написано было в записке,
И приходилось их ставить на стол...
После — собрат по перу,
До глаз в бороде утонувший,
О причитаньях у южных хорватов
Рассказывал долго.
Критик, громя *футуризм,*
Символизмом шпынял,
Заключив *реализмом.*
В кинематографе вечером
Знатный барон целовался под пальмой
С барышней низкого званья,
Ее до себя возвышая...
Все было в отменном порядке.

Если у Некрасова дана обыденность исключительного, то у Блока исключительно обыденность. Но, как и у Некрасова в «Утре», здесь у Блока есть представление жизни как некоего потока и уравненности всего в этом потоке (друг, Христос, служба). И опять-таки самое страшное, что все это «сумасшествие тихое» есть «отменный порядок» (у Некрасова — «начинается всюду работа»). Как и у Некрасова, нет ни одного «образа», лишь прямые значения слов, называния, перечисление.

В свое время автор содержательной работы «Александр Блок на путях к реализму» Е. Малкина отмечала в связи с циклом «Вольные мысли», что у Блока по мере обращения к реализму исчезает напевность: «Показательно, что Блок очень охотно прибегает в этих стихах к enjambements, т. е. к несовпадению синтаксической фразы с метрической строкой, enjambements, как известно, разбивает напевный строй стиха, усиливает и подчеркивает его смысловую сторону и как бы приближает стихотворную речь к прозаической. Поэтому совершенно естественно, что в типично символистской поэзии, ориентированной на музыку, стремящейся к напевности, enjambements избегаются. Избегает их и Блок в своих символистских стихах... Характерно и то, что Блок отказывается тут от рифмы, словно избегает ка-

ких бы то ни было красивостей, стремясь к максимальной простоте, точности и экономности художественных приемов»[63].

В стихах «День проходил как всегда...» есть строки:

> Книжки прислали
> С множеством рифм и размеров...

Стихи же самого Блока написаны здесь без «множества рифм и размеров», вернее, вообще без рифм, а размер в них максимально прозаизирован. Однако сами по себе исчезновение напевности, enjambements, максимальная простота, часто рассматривающиеся критикой как безусловная победа реализма, могут говорить и о большой опасности. За определенной гранью они начинают свидетельствовать о разложении формы как внешнем выражении уничтоженности «духа музыки», о распаде жизни, об отсутствии характера, утрате причинно-следственных связей в мире, о потере какой бы то ни было иерархии вещей, явлений и ценностей в нем. Этот процесс найдет завершение в исканиях или, точнее, в отсутствии исканий и у современного Блоку модернизма, и у современных нам модернистов.

Все сказанное о Некрасове и Блоке периода «страшного мира», конечно, совсем не единственное и даже не определяющее в их творчестве. Я говорю, особенно применительно к Некрасову, лишь о тенденции, но о тенденции, как бы странно это ни прозвучало, по сути «декадентской». Оба поэта, конечно, Блок в бесконечно большей степени, но и предваряющий здесь Блока Некрасов тоже, как бы выявляют тип декадентского сознания, состояние духовного распада, как бы ставят страшный опыт, приобщая нас к нему, но и избавляя нас от него. Демонстрируется (речь, конечно, не об искусственном опыте-демонстрации) страшный процесс распада и собственная в него вовлеченность, но — выражено и *отношение*. И это-то отношение объединяет Некрасова и Блока и отделяет их от литературы распада. Даже в стихотворении «Утро» есть нечто, свидетельствующее, что равнодушие, с которым повествуется о смертях, уравнивание всего и вся в общем потоке жизни, чреватое ощущением утраты реальных в ней связей, отношений и ценностей, для Некрасова далеко не абсолютно. Это еще что-то вроде маски, хотя это страшная маска, и дальнейшее развитие искусства покажет, что если надевать такие маски нелегко, то снимать их еще труднее, они легко прирастают к лицам.

У Некрасова есть в «Утре», по крайней мере, два обнаде-

живающих мотива. Один во фразе «жутко нервам». Ведь за нею — человек, который весь комок нервов, весь страдание. Другой — в чисто некрасовском обращении с сочувствием и с просьбой о сочувствии:

Ты грустна, ты страдаешь душою:
Верю — здесь не страдать мудрено...

Ведь за этим обращением есть и человеческое общение. Нужен человек, и есть он. Это не дает картине стать беспросветной, не универсализирует зло до конца, не позволяет говорить ни о мизантропии, ни о распаде в собственном смысле, оставляет произведение в рамках искусства, и искусства именно некрасовского типа.

И у Блока оценка заключена хотя бы в курсивах, даже социальная оценка:

Знатный барон целовался под пальмой
С барышней низкого званья,
Ее до себя возвышая...

В такой социальной критике Блок вплотную приближается к нашим великим писателям-реалистам. Толстовское «раздевание» жизни («...срывание всех и всяческих масок...»,— говорил Ленин) возникает на основе ощущения твердых устоев в ней. «Раздевание» жизни у модернистов возникает в связи с отсутствием устоев. Не случайно Блок записывает в дневнике: «О модернистах я боюсь, что у них нет стержня, а только талантливые завитки вокруг пустоты». У него, во всяком случае, есть тяга к устоям, ощущение необходимости их. Вот почему для Блока в самые кризисные моменты его пути так и важен Лев Толстой. «Ведь гений,— писал Блок в 1908 году,— одним бытием своим как бы указывает, что есть какие-то твердые, гранитные устои: точно на плечах своих держит и радостью своею поит и питает свою страну и свой народ»[64]. «Вспоминайте Толстого,— пишет он Н. С. Архиповой в письме от 11 января 1911 года,— возвращайтесь иногда к его книгам, даже если это будет Вам иногда скучно и трудно. Толстой всем нам теперь помогает и светит. «Декадентство» любите поменьше. Если любите мои стихи, хочу Вам сказать, что я прошел через декадентство давно, прошел только потому, что человек и ничто человеческое мне не чуждо». А в самый сложный свой «декадентский» период 1909—1910 годов Блок записывает в записной книжке в ночь с 14 на 15 июня 1909 года: «Волнение идет от «Войны и мира» (сейчас кончил второй том), потом распространяется вширь и захватывает всю мою жизнь и жизнь близких и близкого мне».

Интересно, что Блоку неизменно наиболее близок как раз не поздний Толстой, а Толстой — автор «Войны и мира», и наиболее привлекателен для него не Некрасов поздний, конца 60—70-х годов, то есть наиболее с ним соотносимый, а Некрасов 50 — начала 60-х годов, Некрасов — автор «Коробейников», и привлекателен он, в общем, в том же качестве, что и Толстой, то есть как поэт с «устоями», как художник, помогающий жить.

* * *

Выход в жизнь был для Блока процессом многоэтапным и многосторонним. Для поэта Блока он во многом становился и подлинным выходом к самому себе. Не случайно лирика «Ante Lucem» и «Стихов о Прекрасной Даме» при всей субъективности оказывалась мало личностной. Открытие мира оборачивалось для личности и открытием себя как части этого мира. Таким образом, приходил не отказ от субъективного для объективного, но новое открытие субъективного, уже в связи с реальным объективным.

На этой-то основе совершается в «страшном мире» уяснение личностью своего внутреннего «страшного мира» с раздвоенным сознанием, атрофированными чувствами, ощущением нецельности и бесцельности собственного бытия. Эта лирическая проблематика есть уже у Некрасова. Рождаясь в самых ранних произведениях («Я за то глубоко презираю себя...»), через «Рыцаря на час» она переходит к стихам последних лет. Интимные мотивы эти несли большой объективный смысл.

В свое время Добролюбов в письмах к Некрасову, да и в пародиях на него склонен был рассматривать эти мотивы если не как дело поэтического произвола, то как выражение лишь личного настроения и личной слабости Некрасова, которые, по его мнению, нуждались в решительном преодолении. Более того, критик как бы недоумевал, оказываясь перед противоречием между впечатлением от таких стихов и впечатлением от их автора как безусловно сильного человека, которого он, как известно, даже сравнивал с Гарибальди. Ни объективных истоков, ни общественного смысла этих стихов Некрасова, которые обычно называют «покаянной» лирикой, Добролюбов не увидел. А ведь уже в «Рыцаре на час» Некрасов прямо говорит от лица целого поколения и о целом поколении:

Захватило вас трудное время
Неготовыми к трудной борьбе.
Вы еще не в могиле, вы живы,
Но для дела вы мертвы давно,
Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано...

Именно такие стихи неизменно привлекали внимание Блока. Перечисляя любимое у Некрасова, Блок недаром называет «Рыцаря на час». Стихотворение же «Ангел-Хранитель» связано со стихотворением Некрасова «Я за то глубоко презираю себя», вплоть до прямых реминисценций[65]. Но, отталкиваясь от одного некрасовского стихотворения, оно концентрирует многие образы и настроения Некрасова, то есть буквально все пронизано ими: здесь и скорбь о нищих, и боль за свой народ, и проклятье наследственности («Что предки мои — поколенье рабов»). А самое ударное у Блока место — «И эта рука не поднимет ножа» — почти прямая цитата из Некрасова с возвращением к доцензурному варианту: «А хватаясь за нож — замирает рука!» (во всех прижизненных изданиях печаталось: «А до дела дойдет — замирает рука»). Стихотворение Блока даже шире и определенее некрасовского по своему общественно-политическому звучанию. Недаром оно было запрещено за революционную тенденцию и призыв «к политическому убийству»[66].

Однако есть в стихотворении Блока и нечто новое, воспринимаемое на отчетливом некрасовском фоне особенно явственно. Характер в некрасовском произведении проще. В нем есть двойственность с ее «или — или». И у Блока есть двойственность, но есть обертоны, которые ее усложняют («И нежности ядом убита душа...», «Но люблю я тебя и за слабость мою...»). Есть у Блока и фатальный мотив судьбы. Да и появление самого образа ангела-хранителя содержит намек на большее, чем двойственность,— на двойничество. Так, двойственность, подкрепленная некрасовской традицией и формально осознанная в ее рамках, несет зародыш двойничества, связанный уже с Достоевским. Надо сказать, что Блок здесь не только идет от Некрасова к Достоевскому, но и возвращается от Достоевского к Некрасову. Отсюда движение от ранних «двойников» («Ты совершил над нею подвиг трудный...», 1901; «Вот моя песня — тебе, Коломбина...», 1903) к стихотворению «Ангел-Хранитель» (1906) и снова к «Двойнику» («Однажды в октябрьском тумане...», 1909). Конечно, названия не исчерпывают слож-

ности процесса, но они не случайны и хорошо служат наглядности.

Вообще двойственность и двойничество совсем не одно и то же, несмотря на близость терминов. Двойственность в сравнении с двойничеством еще говорит, по сути, о цельности. Характеры в таких стихах, как «Я за то глубоко презираю себя...» или даже «Рыцарь на час», лишены двойничества. Они проще, но сильнее. Отсюда сознание и своей вины, чувство и личной ответственности.

Блоку же на разных этапах его развития близки именно состояния двойничества. Так, свое стихотворение «Двойнику» молодой Блок сопроводил 27 декабря 1901 года поясняющей дневниковой записью: «Я раздвоился. И вот жду, сознающий, на опушке,— а — другой — совершаю в далеких полях заветное дело. И — ужасный сон!— непостижно начинаю я, ожидающий, тосковать о том, совершающем дело, и о совершенном деле...

Хоть и не вышло, а хорошая мысль стихотворения; убийца-двойник — совершит и отпадет, а созерцателю-то... вся награда. Мысль-то сумасшедшая, да ведь и награда — сумасшествие, которое застынет в сладостном созерцании совершенного другим. Память о ноже будет идеальна, ибо нож был хоть и реален, но в местах — вот она, великая тайна...»

У Блока Прекрасной Дамы двойничество продолжения не найдет. «В минуту смятенья и борьбы лжи и правды (всегда борются бог и диявол — и тут они же борются),— писал Блок в наброске статьи о русской поэзии,— взошли новые цветы — цветы символизма, всех веков, стран и народов... Это была новая поэзия в частности и новое искусство вообще. К воздвиженью мысли, ума присоединялось воздвижение чувства, души. И все было в боге».

Коль скоро «бог» молодым поэтом был в соловьевстве найден, «дьявол» отступил. И лишь с потерей «бога» или «богов» началась новая борьба. Снова возникают двойники. Не случайно стихотворение 1906 года «Двойник» рождается в кругу образов арлекинады, балаганчика, знаменовавших отказ от прежних путей достижения гармонии, отступление от соловьевства. Здесь исход мотивов, получающих уже прямое, объективное воплощение (мертвец, приятель из «Жизни моего приятеля») и снова приближающихся к отчетливо социальным, сатирическим типам Некрасова.

Однако метод прямых масок в роде некрасовского «Филантропа» — не метод Блока. Все его образы тесно связаны с образом основного лирического героя. В статье «О современном состоянии русского символизма» Блок писал о художнике, то есть, в сущности, о себе: «...он полон многих демонов (иначе называемых *«двойниками»*), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого». Для художника двойничество оборачивается тем, что, по словам Блока, «собственная жизнь становится искусством».

Но это лишь частное преломление более общего кризиса, более общего процесса отчуждения. Именно поэтому Блок называет такое состояние «венцом антитезы». «При таком положении дела,— продолжает он,— и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении», о церкви, о «народе и интеллигенции». Это — совершенно естественное явление, конечно, лежащее в пределах символизма, ибо это искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры.

Ценность этих исканий состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью *объективность* и *реальность* «тех миров»; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходящие, вовсе не суть «наши представления», т. е. что «теза» и «антитеза» имеют далеко не одно личное значение. Так, например, в период этих исканий оценивается по существу *русская революция,* то есть она перестает восприниматься как *полуреальность,* и все ее исторические, экономические и т. п. частичные принципы получают свою высшую санкцию: в противовес суждению вульгарной критики о том, «будто нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершилась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой».

Коль скоро источник исторических событий, социальных переворотов, душевных состояний усматривается в «тех мирах», столь скоро гражданственность, о которой говорит Блок, лежит в пределах символизма, оказывается «новой», «вовсе не некрасовской». Но поскольку искание «утраченного золотого мира» пролегает через *этот* мир, через жизнь, через общественное служение, через уяснение отношения к народу,— обнаруживается связь с традицией Некрасова.

Никакая высшая гармония, по Блоку, уже не полагается, если не гармонизован этот мир, за счет этого мира. После 1904 года самое высшее, дальнее и идеальное принималось Блоком уже только через конкретное, близкое и реальное. Знаменательно и то, что Некрасов назван здесь первым и единственным, и то, какая широкая жизненная, общественная проблематика связана для Блока с именем Некрасова. Так Некрасов оказывается для Блока уже не только спутником в «страшном мире», но и проводником в нем.

Где, как и когда ищет Блок в жизни ценности и как эти поиски соотносятся с поисками Некрасова?

* * *

И для Некрасова, и для Блока одной из главных ценностей является родина, Россия. Особенно сближает обоих поэтов то, что отношение к ней обычно выражается через третье. Это третье — женщина. Однако сами эти женщины у Некрасова и Блока разные, и разным оказывается характер отношений. Для Некрасова важен образ России-матери. И не случайно. Вообще мать и материнство в поэзии Некрасова приобрели огромное, даже исключительное значение, как ни у кого до него, включая Пушкина. В этом смысле поэзия Некрасова совершенно уникальна. Может быть, только у Лермонтова есть нечто подобное. Конечно, прежде всего можно сказать, что у Некрасова в ряду других тем есть и тема матери. Но в этом качестве она, хотя отчасти и выражает, но никогда не поглощает колоссальной *идеи* материнства в его поэзии. Как тема она реализуется во многих и многих произведениях («Орина, мать солдатская», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо»). В них есть образы матерей, так сказать, объективные, реально написанные. Правда, уже сама последователь-

ность Некрасова, неизменная верность теме заставляет видеть нечто большее, чем только картину жизни, где в ряду других отношений — семейных, бытовых, дружеских, любовных — есть и отношения материнства. Когда в беспощадно реальных картинах главы «Волчица» в поэме «Кому на Руси жить хорошо» поэт сводит образы матери-волчицы и матери-крестьянки, то, оставаясь реальнейшими сами по себе, эти образы просвечивают друг друга и сливаются в некий символ материнства. Предельная природность и высшая духовность — вот каков здесь некрасовский диапазон.

Именно символический образ матери создается в стихотворении «Внимая ужасам войны...», когда в конце мы видим уже не простое, по сходству, сравнение: названный образ *плакучей* ивы и неназванный — *плачущей* матери проникают друг в друга. В то же время уже первые слова стихотворения исключают какую бы то ни было аллегоричность: «Внимая ужасам войны, при каждой новой жертве боя...» — не при новых жертвах и даже не при новой. «Каждая» — так отмечена единственность жертвы.

У Некрасова мать — некое безусловное абсолютное начало жизни, воплощенная норма и идеал ее. У довлевшего себе Пушкина не было ни потребности, ни необходимости в таком принципе, в такой идее. Для Некрасова мать становится внутренне, жизненно необходимой, являя искомое «во имя». В этом смысле мать есть главный «положительный герой» некрасовской поэзии.

Поэтические искания Некрасова здесь стоят в том же ряду, что и поиски героя-гражданина. Это поиски цельности и полноты бытия. Недаром Некрасов, говоря о Грановском, поставил рядом два слова: «цельное» и «полное»: «Да, по нашему мнению, что-то цельное, что-то полное — больше чем всякая другая русская личность представлял собою Грановский»[67]. Поиски эти опять-таки связаны с тем, как выразилась в поэзии Некрасова двойственность его лирического героя.

Я уже говорил, что дело здесь совсем не в личной слабости Некрасова сравнительно, например, с Чернышевским и Добролюбовым. Достаточно обратиться к заметкам и воспоминаниям Чернышевского, чтобы убедиться, каким сильным человеком считал он поэта: «Человек с сильной волей»[68]; «Он был великодушный человек сильного характера»[69] и т. д. Добролюбов в письмах к Некрасову буквально с завистью говорит о его могучих духовных силах. Можно было бы воспринять эти письма как утешения, обращенные

к другу в минуту его болезни и слабости; слова Добролюбова иной раз и толкуются критикой — в качестве этакого педагогического приема в деле социально-политического воспитания поэта. Но опять-таки останавливает сравнение, корым такой человек, как Добролюбов, вряд ли бросался,— сравнение Некрасова с Гарибальди.

Не в личной слабости Некрасова здесь все дело, а в отсутствии цельности, имевшем причины разные. Укажу хотя бы на коллизию — поэт и гражданин, приобретавшую у Некрасова подлинно драматический характер, коллизию, не существовавшую для Пушкина или, хотя и совершенно иначе, для Рылеева, который писал: «Я не поэт, я гражданин». У Некрасова же именно: поэт *и* гражданин. Эта коллизия, думается, была одной из причин колебаний Некрасова в сторону «либералов» от Чернышевского и Добролюбова, у которых, скажем, Пушкин далеко не получил оценок и определений, какие он получал у Некрасова и какие иной раз ему давались, например, тем же Дружининым.

В то же время, как писал В. И. Ленин, «все симпатии его были на стороне Чернышевского»[70]. Ибо Чернышевский, как и Добролюбов, были для Некрасова людьми, в большой мере воплощавшими цельность — прямое следствие их революционной деятельности и проявление их характера революционеров.

Надо сказать, что идеал гражданина, высшего человека, скажу шире, героя у Некрасова менялся, все более приобретая качества высшей духовности и идеальности, абсолютизируясь и даже осеняясь именем Христа, осознанного, конечно, совсем не в официальном церковно-православном духе. Дистанция, пройденная на этом пути Некрасовым, явственно отмечается двумя произведениями: «Памяти приятеля» и «Пророк». Первое связано с именем Белинского, второе — с именем Чернышевского. Стихотворение «Памяти приятеля» было написано к пятилетию со дня смерти великого критика. Есть все основания думать, что лишь цензурные обстоятельства не позволили Некрасову назвать имя Белинского и что это имя неизменно возникало, когда вставал вопрос об очередном издании стихотворения. В «Русской библиотеке» (вып. 7. Спб., 1877) заглавие «Памяти Белинского», очевидно, принадлежит поэту. Встречается оно и в указателях издания 1879 года, хотя в тексте сохранено «Памяти приятеля». Дело в том, что в стихотворении действительно создан образ именно и только Белинского. Недаром даже Тургенев в своих воспоминаниях о Белинском

воспользовался некрасовской строкой «упорствуя, волнуясь и спеша» как точно зафиксированной, неповторимой психологической приметой великого критика.

Белинский был для Некрасова «пророком» не менее, чем Чернышевский, Чернышевский был «приятелем» Некрасова еще более, чем Белинский. И все же в одном случае — «приятель», в другом — «пророк».

Хотя, конечно, и судьба Чернышевского тоже стояла за образом, создаваемым в стихотворении «Пророк»[71], смысл стихотворения бесконечно шире. Это именно образ пророка, высший тип героизма, духовности, подвижничества, ни за кем персонально не закрепленный и никем персонально до конца не выраженный. «Памяти приятеля» — только о Белинском. «Пророк» — далеко не только о Чернышевском[72]. Тяга к такому типу особенно характерна для Некрасова 70-х годов и входит в его общие поиски высших положительных начал.

На представления Некрасова о героическом очевидное влияние оказал Томас Карлейль, как известно, увлекавший Некрасова. «Гениальный мыслитель», «чудесный мастер» — вот характеристики, дававшиеся Карлейлю поэтом. Прежде всего это, видимо, относится к следующим главам книги Карлейля «Герои и героическое в истории»: «Герой как божество», «Герой как пророк»[73]. Еще в «Заметках о журналах за октябрь 1855 г.» Некрасов писал в связи со смертью Грановского: «Наша юная наука, наша литература также имеют своих героев, людей бескорыстно и доблестно служащих делу просвещения; людей, свято хранящих в сердцах своих благородный огонь лучших человеческих верований, стремлений и подвигов; неустрашимо и самоотверженно проносящих этот святой огонь под дуновением временных бурь и неблагоприятных случайностей... К числу таких людей, которых мы, подражая Карлейлю, можем назвать без преувеличения героями, принадлежал недавно скончавшийся Т. Н. Грановский»[74].

Однако в той цельности, которую нес общественный тип, нашедший наиболее полное воплощение в революционно-демократических деятелях, было и немало рационалистического, ригористичного, «самоломаного», если воспользоваться известным словом Тургенева. Будучи выражением совсем не только абстрактного принципа, но самой их природы (недаром Чернышевский так подчеркивал значение натуры в своем романе о новых людях), и прежде всего социальной природы, она в то же время во имя самосохра-

нения подчас отвлекалась от всей широты природной жизни человека. Многое здесь связано с той ограниченностью просветительских позиций, на которую неоднократно указывал Ленин. Так было в жизни, так было в теории, так было в искусстве. Блок недаром указывал на удаленность наших «шестидесятников» от природы и природности[75]. Парадокс заключался и в том, что это случалось с людьми, ратовавшими как раз за антропологического, естественного, природного человека.

С другой стороны, вспомним, что на третьем этапе освободительного движения Горький называет роман о его герое, скажем, не «Павел Власов», а «Мать», стремясь к высшей жизненной санкции, к выявлению всей широты, глубинности и природности совершающейся перестройки жизни.

Для Некрасова высшим типом материнского отношения стал «образ матери родной». Однако сам образ этот, подобно образу героя-гражданина, тоже не оставался неизменным. И его развитие связано с общей эволюцией поэзии Некрасова. На примере стихотворения «Утро» я старался показать, к каким обобщениям злых и жестоких жизненных стихий приходит поэт. Но именно потому, что образы «дряхлого мира», «рокового пути» укрупнились, поэт ищет не только противостоящие положительные начала, но ищет новую для них меру. Так изменяются и образ героя («Пророк»), и образ поэта («Поэту»), и образ матери.

Еще в 50-х годах Некрасов создал в поэме «Рыцарь на час» образ матери. Здесь оказались слиты в одно и реальные биографические приметы матери поэта, и идеальные начала, в общем все же выходящие за пределы реального биографического лица, хотя и связанные с ним. В дальнейшем, в 70-е годы, этот образ у Некрасова как бы развивается и предстает в двух разных произведениях.

Более реальный — в поэме «Мать», тесно связанной с ранними разработками этой темы. Вообще поэма «Мать» у Некрасова во многом автобиографична. Сравнительно с «Рыцарем на час» образ матери в ней гораздо более конкретен, а в черновых набросках к поэме были намечены сцены (например, с любовницей отца Аграфеной), которые еще более обытовляли его. Поэма закончена не была. И вряд ли только из-за болезни. Уже в начале поэт обращался к матери:

Благослови, родная: час пробил!
В груди кипят рыдающие звуки,
Пора, пора им вверить мысль мою!

Твою любовь, твои святые муки,
Твою борьбу — подвижница, пою!..

Однако вопреки этой заявке из поэмы ушло нечто такое, что в «Рыцаре на час» уже было, а именно — идеальность.

Но зато эта идеальность в бесконечно более высокой степени воплотилась в другом — одном из лучших у Некрасова — стихотворении «Баюшки-баю», созданном менее чем через месяц после того, как прекратилась работа над поэмой «Мать».

В этом стихотворении мать — последнее прибежище перед лицом всех потерь, утраты музы, перед лицом самой смерти. И мать утешает, прощает, отпускает:

Еще вчера людская злоба
Тебе обиду нанесла;
Всему конец, не бойся гроба!
Не будешь знать ты больше зла!
Не бойся клеветы, родимый,
Ты заплатил ей дань живой,
Не бойся стужи нестерпимой:
Я схороню тебя весной.

Мать наделена здесь прерогативами божества, всевластием абсолютным, по сути, происходит обращение к «богу» в образе матери, ибо так утешать, прощать, отпускать может лишь бог.

Таким образом, в поэзии Некрасова есть некая восходящая триада развития образа — даже шире — идеи матери: мать, мать-родина, мать-бог. Подобное движение есть и в процессе создания образа — и шире — идеи героя: приятель, гражданин, пророк. При этом происходит своеобразное возвращение к «наивностям» «первоначального христианства с его демократически-революционным духом», о котором говорил В. И. Ленин[76].

Конечно, для Некрасова бога как такового, в церковно-православном представлении, не существовало. Тем более не приходится говорить о чем-то складывающемся в религиозную концепцию. И все же в последних стихах Некрасова мы видим поиски абсолютного утверждения перед лицом абсолютного отрицания — смерти.

Интересно, что если в поэме «Мать» успокаивает и утешает ее поэт, то во втором произведении — «Баюшки-баю» это делает она. Он утешает здесь, она уже там. Она дарит не обещания чего-то, а разрешение *всего:*

Пора с полуденного зноя!
Пора, пора под сень покоя;
Усни, усни, касатик мой!
Прийми трудов венец желанный,
Уж ты не раб — ты царь венчанный;
Ничто не властно над тобой!

Не страшен гроб, я с ним знакома;
Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы.

Но Некрасов слишком «земной», и есть все-таки последнее земное утешение, «властное» над ним до конца. Без него разрешение *всего* не разрешение, и «бог» сходит на землю:

Усни, страдалец терпеливый!
Свободной, гордой и счастливой
Увидишь родину свою,
Баю-баю-баю-баю!

В. Н. Орлов писал в свое время: «...тема материнства тесно связана у Блока с поэзией Некрасова»[77]. Действительно, многие образы, сопряженные у Блока с этой темой, несут следы влияния Некрасова. Так, стихотворение «Мать и сын» представляет романтическую разработку сюжета некрасовской «Орины», а стихотворение «Коршун» содержит строки, которые могут показаться цитатой из Некрасова и даже передают очень не частую у Блока прямую речь крестьянки:

В избушке мать над сыном тужит:
«Нá хлеба, нá, нá грудь, соси,
Расти, покорствуй, крест неси».

В конце поэмы «Возмездие» «образ матери склоненной» заставляет вспомнить о поэме Некрасова «Мать» и даже о «Рыцаре на час». Но все же в решении этой темы есть между Некрасовым и Блоком большая разница, и уже она объясняет отчасти, почему для Блока образ России не связывается с образом матери.

Прежде всего образ матери у Блока, в отличие от Некрасова, не складывается в нечто высшее. Кое-что здесь, видимо, объясняет и биография. Может быть, реальному образу матери поэта труднее было перейти в некую художественную и философскую идеальность, как это имело место

у Некрасова, потому что она всегда была с ним связана не только жизненно, но и житейски. Впрочем, очевидно, это далеко-далеко не главное.

Как известно, в биографии Блока, и в литературной тоже, мать, которую поэт называл своей «совестью»[78], играла колоссальную роль, не меньшую, может быть, даже большую, хотя и иную, чем в жизни Некрасова. «До женитьбы,— вспоминает М. А. Бекетова,— мать была для него самым близким человеком на свете»[79]. Известно, что мать сильно влияла и на формирование мистических настроений раннего Блока. Сам поэт говорил, что они с матерью почти одно и то же. Это характерно. У Некрасова — совсем не «одно и то же». При всем ощущении неразрывности и духовного родства она — нечто высшее, идеальное.

Любопытно, что у Блока очень много стихов, начиная от самых ранних, посвящено матери. Это стихи 1898 года «Моей матери» («Друг, посмотри, как в равнине небесной...»), стихи 1899 года «Моей матери» («Спустилась мгла, туманами чревата...»), 1901 года — «Моей матери» («Чем больней душе мятежной...»), 1904 года — «Моей матери» («Помнишь думы? Они улетели...») и т. д. Все они дань любви и уважения. Но это именно посвящения ей (*«Моей* матери»), а не стихи о ней. Мать не оказывается для Блока, как для Некрасова, внутренней лирической темой. Она не универсализируется в высшую всеохватывающую идею. Отсюда невозможные для Некрасова и даже отчетливо полемичные по отношению к нему строки:

Все на земле умрет — и мать, и младость,
Жена изменит, и покинет друг,
Но ты учись вкушать иную сладость,
Глядясь в холодный и полярный круг.
. . . .
И к вздрагиваньям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было *здесь* ей ничего не надо,
Когда *оттуда* ринутся лучи.

Для Некрасова просто недопустимо поставить мать в обычный житейский ряд: жена, друг... (ср.: «Увы! утешится жена, и друга лучший друг забудет; но где-то есть душа одна — она до гроба помнить будет»), а позднее (в «Баюшки-баю») она предстает уже прямо в лучах, ринувшихся *оттуда.*

Таким образом, мать, в общем, совсем не занимает такого места в поэзии Блока, какое она занимает в творчестве

Некрасова, который здесь гораздо более философ, романтик и даже «символист», чем Блок.

Место, которое занимает у Некрасова мать, в поэтическом мире Блока заняла другая единственная женщина — жена. В стихах Блока немало образов женщин, но ни одной из них не дано было играть роли, которую заняла жена. Это слово, применяя к поэзии Блока, можно смело выделять курсивом, сопровождать восклицательным знаком или начинать с большой буквы. Блок однажды, как бы повторяя толстовского Левина, заметил, что для него существуют две женщины: Любовь Дмитриевна и все остальные. Так и в стихах Блока оказались две женщины: *она,* «Прекрасная Дама», Жена, «Русь моя — Жена моя», и все остальные. Критики же часто путали *ее* и остальных и потому писали, что на место Прекрасной Дамы у Блока пришла проститутка, которую сменила жена-Россия, и все это-де были меняющиеся облики единой *ее*. Нет, *ей* Блок оставался верен до конца и с *нею* неизменно сочетал то, что было для него главными ценностями.

Именно с образом Жены почти всегда сливается у Блока образ России: «Русь моя — Жена моя». В постоянстве, длительности и страстности поиска обобщенного образа родины, России, пожалуй, некого поставить рядом с Некрасовым и Блоком, хотя путь их и не был одинаков.

Для Некрасова есть родина-мать и есть не только сила, но и известная простота сыновних отношений. Кроме того, хотя родина, Россия неизменно называется матерью, сам этот образ родины-матери и образ матери как таковой не соотнесены в том смысле, что они существуют сами по себе, не взаимопроникают. Блок же ищет иной образ — образ жены, несущий бесконечную сложность, динамику, противоречивость чувств. При этом образ России и образ любимой женщины связаны так, что обычно одно раскрывается у него только через другое. Программные стихи 1907 года — вступление к циклу «Родина» — в рукописи были посвящены Любови Дмитриевне. К *ней,* как к залогу спасения, которое дарит родина, он обращается в стихах 1909 года «Под шум и звон однообразный...»:

Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?

Иль можешь лучше: не прощая,
Будить мои колокола,

Чтобы распутица ночная
От родины не увела?

Дорога к России и у Некрасова, и у Блока была дальней. Некрасову, даже уже вступившему на путь реализма и народности, чувство России как целого, идея России оказались в середине 40-х годов еще не по плечу. Конечно, Некрасов — автор стихотворения «В дороге» — даже сравнительно с «Родиной» Лермонтова делает большой шаг вперед в деле изучения народной жизни, углубляясь в нее аналитически. Но достижения в анализе сопровождались потерями в синтезе, утратой ощущения целого. Чтобы сопоставление лермонтовской «Родины» со стихотворением «В дороге» не показалось произвольным, обращусь к другим примерам.

Ведь Некрасов тоже создал стихотворение «Родина» (1846). Однако общность названий у Лермонтова и Некрасова тем более подчеркивает разницу. У Некрасова родина лишь место рождения, с Россией в целом не соотнесенное. Выигрывая в конкретности и определенности социальных характеристик, стихотворение в то же время показывает, сколь еще Некрасов в сравнении с Лермонтовым эмпиричен. Здесь нет никакого подобного лермонтовскому противопоставления, нет никакой другой России или, вернее, нет никакой России, хотя и дана верная и значимая картинка русской жизни. Ссылка на особый поворот темы, на иной характер поэтического задания всего не объяснит. В том же 1846 году Некрасов написал стихотворение, опять заставляющее обратиться к Лермонтову. Это стихотворение «Так, служба...» — об одном эпизоде войны 1812 года,— как известно, передает рассказ крестьянина об убийстве пленных: француза, его жены, их детей. Если мы вспомним более раннее лермонтовское «Бородино» или более поздние сцены с Vincentom-Весенним и с Рамбалем в «Войне и мире» Толстого, то станет ясно, почему был так возмущен этим некрасовским стихотворением Аполлон Григорьев, писавший, что «стихотворение о двенадцатом годе просто дурно, как чисто личное капризное воспоминание»[80], что это просто «несчастное желчное пятно, под влиянием которого больной, раздраженный поэт взглянул на великую эпоху 1812 г., отметивши в ней по болезненному капризу только исключительный факт»[81].

Оставим в стороне рассуждения критика о болезненности и раздражительности, но в указании на исключительность, эмпиричность, казусность события он прав. Сам Не-

красов позднее указал: «Отнести в приложение, не люблю этой пьесы, хотя буквально она верна — слышал рассказ очевидца Тучкова (впоследствии московского генерал-губернатора)»[82]. В 1861 году поэт писал Добролюбову нечто подобное о стихотворении «Знахарка»: «Что вы о моих стихах? Они просто плохи, а пущены для последней строки (речь идет о строке: «как от господ отойдем мы на волю».— *Н. С.*). Умный мужик мне это рассказал, да как-то глупо передалось и как-то воняет сочинением. Это, впрочем, всегда почти случается с тем, что возьмешь вплотную с натуры»[83]. В 40-е годы у Некрасова русская жизнь нередко берется «вплотную с натуры». Сама эта близость к натуре, повторяю, была большим шагом вперед, но сопровождалась и издержками, и художественными утратами. Так, в частности, уходил образ России, уже завоеванный русской поэзией. Впрочем, ведь такой образ каждым поэтом, пусть и с опорой на предшественников, завоевывается заново.

Первые, довольно робкие, но симптоматичные попытки всероссийского охвата-обзора жизни мы найдем у Некрасова только в начале 50-х годов в «Отрывках из путевых записок графа Гаранского».

Вторая половина 50-х годов отмечена у Некрасова напряженными поисками синтеза. Отсутствие его объясняет многое в сравнительных творческих неудачах, сравнительных, конечно, с высшими достижениями самого Некрасова. Так, поэма «Белинский», видимо, не стала этапом в творческом пути поэта, так как образу героя не найдено историко-национальных опор, которые бы помогли выявить его суть «центральной», по известному слову Тургенева, фигуры эпохи. Опять-таки в поэме возобладал эмпиризм, биографизм, и, вроде бы отличаясь достоверностью, они в то же время мельчили образ. Пафоса ощущения национальной жизни, по сути, нет даже в «Поэте и гражданине», что, думается, и стало одной из причин, определивших драматическое ощущение безысходности диалога.

«Влас», «Саша», «Несчастные», «Школьник» — произведения, по-разному важные на пути к синтезирующему образу России. Однако подлинно этапным произведением стала лишь поэма «Тишина». События Крымской войны, ожидание всероссийских перемен сыграли колоссальную роль в становлении Некрасова-поэта, во многом аналогичную той роли, которую сыграли для Блока события 1905 года. Русская история на крутых своих поворотах выводила обоих к ощущению общенациональной жизни и выявляла их

качества как национальных поэтов. Только после этих событий каждый из них приобретает способность говорить с Россией в целом. Будут новые радости, тревоги, надежды и сомнения, но и сама эта способность останется навсегда.

Образ России в «Тишине», да и поэма в целом — из самых близких Блоку[84]. Дело опять-таки не в сходстве мотивов и образов. В «Тишине» есть ощущение движения, пути. «Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, является чувство *«пути»*. Только им определяется *«ритм»*,[85] — говорил Блок. И как точно соответствует этому внутреннему состоянию Некрасова внешняя, даже бытовая форма — путешествие. Некрасов здесь точно попал в колею национальной литературной традиции, двинулся к России и с Россией за гоголевской «тройкой», за лермонтовской «телегой» («Родина»), прямо предваряя Блока. Именно это чувство пути резко отделило и Некрасова, и Блока от тех же славянофилов. «Славянофилы оседлы,— писал П. Медведев,— а Блок искатель, бродяга, скиф»[86].

Второй важнейший мотив, объединивший Некрасова и Блока,— чувство исторической ответственности и готовность разделить судьбу с народом, брать на себя причитающуюся долю того, что дает история страны. «Это — меньше всего,— писал тот же П. Медведев,— национальный задор и упоение и больше всего тяжелая историческая судьба...»[87] Блок полагал, что художнику надлежит готовиться встретить великие события и, встретив, «суметь склониться перед ними»[88]. Именно этот принцип, а никакой не либерализм[89] сказался в заключительных строках «Тишины»:

За личным счастьем не гонись
И богу уступай — не споря.

В цикле Блока «Родина» стихотворение «Россия» — центральное произведение. Путь к нему был долгим. И начался он издалека, с истории, уходящей в глубокую древность. Правда, уже в стихах о Прекрасной Даме встречался русский антураж,— но все это было не более чем стилизация. Проблема бытия России в ее прошлом Некрасова волновала сравнительно мало. Блок же начал с Руси довизантийской, с пра-России. Потому Белый и говорил о Блоке, что он древнее славянофилов, «суть не русский — кривич он»[90]. У Блока мы находим Русь древних стихий, легенд и поверий. Если перевести образы Блока на язык паралле-

лей в живописи, то придется назвать и Рериха, и Нестерова, и Врубеля.

Само по себе это осмысление национальной истории во весь ее рост, очевидно, вызвала предреволюционная эпоха, как бы производившая генеральный смотр всех сил нации, ее возможностей и резервов. «В нашей жизни по-новому разлились все начала стихий древней Руси»[91],— писал Белый. (Кстати сказать, древнерусские мотивы есть и в «Пепле» самого Белого; можно указать хотя бы на явную перекличку стихотворения «Горе» с «Повестью о горе-злосчастии».)

Вызывает интерес и разное отношение Блока и Некрасова к народному творчеству. Блок очень точно сформулировал основной эстетический принцип фольклора, который как раз многое и определил в новаторстве поэзии Некрасова: «Народная поэзия ничему в мире не чужда. Она прямо противоположна романтической поэзии, потому что не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и низкого. Она как бы все освящает своим прикосновением»[92]. Но Блок воспринимает фольклор прежде всего в его историческом бытии, а не в современном бытовании, как Некрасов[93].

В цикле «Родина» стихотворение «Россия» — это, по сути, целая лирическая поэма, подготовленная многими предшествовавшими опытами, прежде всего такими, как «Осенняя воля» и «Русь». Интересно, что тематически стихотворения эти как будто бы должны были войти в цикл «Родина», но не вошли в него. Они — пусть гениальные, как, например, «Осенняя воля», но — этюды; «Россия» — сама картина.

Некрасовское начало живет у Блока в ряду других, взаимодействуя с ними. В «Осенней воле» Блок прямо идет за уже сложившейся традицией, почти буквально повторяя предшественников:

Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака,—

писал Пушкин.

Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков,—

вторил Лермонтов.

Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака,—

заключил Блок.

Однако Блок, следуя за Некрасовым, выявляет характер отношения к России гораздо более сложный, чем это было, например, у Лермонтова. Его отношение — это не итог, а противоречивый процесс. Обращение к родине у Блока не вздох удовлетворения, а мольба о помощи, не само спасение, а жажда его:

Приюти ты в далях необъятных.
Как и жить и плакать без тебя.

У Блока, в отличие от Пушкина, Лермонтова, тем более Тютчева, Россия персонифицирована, она предстает в его стихах как человек, вернее, как живое существо. Не только выражена любовь, но представлен самый процесс ее в развитии и становлении. Характер отношений оказывается бесконечно сложным. И снова основные творческие импульсы здесь давали некрасовские образы. В предисловии к сборнику «Земля в снегу» Блок писал: «...в конце пути, исполненного падений, противоречий, горестных восторгов и ненужной тоски, расстилается одна вечная и бескрайняя равнина — изначальная родина, может быть, сама Россия. И снега, затемняющие сияние Единой Звезды, улягутся. И снега, застилающие землю — перед весной. Пока же снег слепит очи и холод, сковывая душу, заграждает пути, издали доносится одинокая песня Коробейника: победно-грустный, призывный напев, разносимый вьюгой:

Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы и парча,
Пожалей, душа зазнобушка,
Молодецкого плеча:

Выйди, выйди в рожь высокую,
Там до ночки погожу,
А завижу черноокую —
Все товары разложу!

Только знает ночь глубокая,
Как поладили они!
Распрямись ты, рожь высокая,
Тайну свято сохрани...»

У Блока некрасовский коробейник вообще стал очень широко истолкованным образом-символом. Я еще буду говорить о том, почему так случилось. Коробейник *знает* дорогу и выводит на нее. Так, под некрасовскую «Коробушку» в драме «Песня судьбы» появляется коробейник, спасая Германа, доводя его до «ближнего места».

Но «Коробейники» важны для Блока и как поэма о любви. В поэзии и — шире — в творчестве Блока любовь (в поэме у Некрасова еще только конкретная, частная любовь парня и девушки, Вани и Катеринушки) замкнулась на более общую тему: Россия, путь к родине, любовь к ней. «Коробейники»,— отмечает Блок в шестнадцатой записной книжке,— поются с какой-то тайной грустью. Особенно — «Цены сам платил немалые, не торгуйся, не скупись...» Голос исходит слезами в дождливых далях. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце. В этом будет тайна ее и моего пути.— ТАК писать пьесу — *в этой осени»*. Речь идет о пьесе «Песня судьбы», но *так* Блоком уже была написана «пьеса» — «Осенняя воля».

Это целый необычайно интимный роман с открывающимися на наших глазах чувствами. Покажу это на примере подлинно удивительного четверостишия:

Вот оно, мое веселье, пляшет.
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

Что такое это «мое веселье»? Само по себе определение психологического состояния, но у Блока сразу же остраненное, наглядное — «вот оно» — и тем объективированное. Слово «пляшет» еще более персонифицирует его, превращая в символ и одновременно придавая этому символу живость непосредственного действия. Все дальнейшее развитие образа — это усиление конкретности: «...пляшет... звенит... машет». Но происходит не только оживляющая конкретизация. Образ начинает жить эмоциональной жизнью. «И звенит, звенит, в кустах пропав»,— фраза не только говорит о музыке, но и звучит музыкой, песенным повтором, еще более усиленным повтором следующей строки: «...и вдали, вдали призывно машет...» Музыка продолжает звучать, но уже не только ею эмоционально обогащается образ. Здесь задано и непроизвольное движение глаза, сердца — в даль — и еще дальше, за нею. За этим и в этом сложнейшее и интимнейшее психологическое состояние. Образ, все более обогащающийся, очеловечивающийся (последняя строка — «Твой узорный, твой цветной рукав» — уже почти превращает символ в живую женщину), бесконечно приближающийся, одновременно начинает удаляться, но уже увлекая.

Слова о ней («мое веселье») стали словами к ней, объяснение ее стало объяснением ей, обращением к ней, уговариванием (оттого так замедлился, растянулся третий последний повтор: «Твой узорный, твой цветной...»).

И уже после этих стихов, где с такой силой вершится любовь, мы понимаем ненужность никаких объяснений: «Кто взманил меня на путь знакомый, усмехнулся мне в окно тюрьмы?» Почему иду? Любовь ведет. Непроизвольность и непреодолимость чувства любви к женщине, к женщине-природе, к женщине-России — вот что несет «Осенняя воля». Но буквально женщиной образ-символ не стал. Может быть, все это только (только?) «рябина машет рукавом», как написал Блок в статье «Безвременье», давшей параллельную прозаическую разработку той же темы. Ведь образ *ее* связан с пейзажем первых строк, стал выражением даже не только этого конкретного пейзажа, очень конкретного у Блока (с «упругими кустами», и «битым камнем», и «желтой глиной»), но и осени на всей земле («Обнажила кладбища земли»).

Однако Блок, видимо, стремился к тому, чтобы сильнее прозвучало эпическое начало, явственнее выступила сама Россия. Об этом говорит стихотворение 1906 года, так и названное — «Русь». Здесь уже иное, чем, скажем, в «Осенней воле», приближение к родине. Создается образ масштабный, эпичный. Впрочем, Русь в этом стихотворении живет как бы сама по себе, оказываясь в этом смысле почти аллегорией.

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна,

Где разноликие народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел.

Где ведуны с ворожеями
Чаруют злаки на полях,
И ведьмы тешатся с чертями
В дорожных снеговых столбах.

Где буйно заметает вьюга
До крыши — утлое жилье,
И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвее.

Рисуемые картины не столько выражают Русь, сколько,

так сказать, располагаются на ней, прилагаются к ней. Она все же — сама по себе, они — сами по себе. И сама по себе «девушка», которая на «злого друга под снегом точит лезвее». И наконец, сам по себе предстает собственно интимный, лирический мотив, даже располагающийся как бы отдельно, ибо в стихотворении первая, собственно эпическая, и вторая — лирическая — части отделяются четко. И не случайно. Русь здесь лишком условна, по-своему монументальна, но не реальна, холодна, с этими почти одическими, рассудочными перечислениями: где... где... где... Уходит бывшее в «Осенней воле» песенное начало с характерными повторами, музыкальность начинает поддерживаться несколько натянутым фонетическим обыгрыванием (см., например, третью-четвертую строки второй строфы и третью строфу: «*Вед*ут... хоро*вод*ы... *вед*уны... *вед*ьмы...»).

Такой Руси здесь же объясниться в любви трудно, и любовь-лирика живет в стихотворении отдельно:

Так — я узнал в моей дремоте
Страны родимой нищету,
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу.

Тропу печальную, ночную
Я до погоста протоптал,
И там, на кладбище ночуя,
Подолгу песни распевал.

И сам не понял, не измерил,
Кому я песни посвятил,
В какого бога страстно верил,
Какую девушку любил.

Так пропадало непосредственное лирическое общение «объекта» и «субъекта».

Путь Блока лежал от «Руси» к «России»; трансформируясь, «Русь» включалась в более сложное образование — «Россия» — с его удивительной смелостью переходов от общего к частному и совмещений общего и частного. Некрасов здесь — прямой предшественник Блока. Есть у него образ России, прямо готовящий Россию Блока. Не буду утверждать, что имеет место непосредственное влияние, хотя оно и не исключается, но близость художественного принципа останавливает внимание.

Я имею в виду некрасовское стихотворение 1868 года «Дома лучше»:

В Европе удобно, но родины ласки
Ни с чем несравнимы. Вернувшись домой,

В телегу спешу пересесть из коляски
И марш на охоту! Денек не дурной...

Эта первая строфа еще очень обычная некрасовская по своей конкретности, по свободе обращения с «прозаическим» материалом, по непосредственности просторечных бытовых интонаций («И марш на охоту!»), по жанровой колоритности. Здесь и сюжет с охотой, так часто появлявшийся в его стихах, и характерный, «некрасовский» трехсложник — в общем все те качества, которые были для русской поэзии неожиданными и смелыми в 40-е годы, но которые в конце 60-х уже у самого Некрасова должны были восприниматься в качестве традиционных некрасовских.

Но поэт не останавливается, как часто бывало раньше, на этой «эмпирике». Во второй строфе есть проникновенное обращение к родине в целом, к матери-Родине:

Под солнцем осенним родная картина
Отвыкшему глазу нова...
О матушка Русь! ты приветствуешь сына
Так нежно, что кругом идет голова!

«Матушка Русь» здесь пока еще не более чем привычное условное обращение к родине, частое у Некрасова («Ты и могучая, ты и бессильная, матушка-Русь!»). При всей теплоте вызванных чувств сама по себе она лишь некая не живущая конкретной жизнью отвлеченность, обозначение *этих,* самих по себе конкретных картин. И лишь третья строфа образует замо́к, объединяющий две первые и являющий новое качество, новое отношение, близкое образам Блока:

Твои мужики на меня выгоняли
Зверей из лесов целый день,
А ночью возвратный мой путь освещали
Пожары твоих деревень.

Вот здесь «матушка-Русь» уже перестает быть условным обозначением, она зажила своими мужиками и пожарами, получила конкретное воплощение, а герой-поэт, в свою очередь, приблизился к ней, ушел от быта, лишился биографических примет, содержавшихся в первой строфе. «...Возвратный мой путь освещали пожары твоих деревень» — какая уж тут бытовая достоверность — вся Россия горит. Это совсем не то, что: «В телегу спешу пересесть из коляски». *Она,* обретя конкретность, приблизилась к нему, *он,* утратив конкретность,— к ней. Появилась возможность не обращения к России, но прямого общения с ней.

«Чем больше,— писал Блок в «Ответе Мережковскому»,— чувствуешь связь с родиной, тем реальней и охотней представляешь ее себе, как живой организм; мы имеем на это право, потому что мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальнее в глаза; мы не ученые, мы другими методами, чем они, систематизируем явления и не призваны их схематизировать. Мы также не государственные люди и свободны от тягостной обязанности накидывать крепкую стальную сеть юридических схем на разгоряченного и рвущегося из правовых пут зверя. Мы люди, люди по преимуществу, и значит — прежде всего обязаны уловить дыхание жизни, то есть увидать лицо и тело, почувствовать, как живет и дышит то существо, которого присутствие мы слышим около себя.

Родина — это огромное, родное, дышащее существо, подобное человеку...»[94]

Такое «оживление», такая персонификация понятия «родина» прямо связаны с тем, как ощущал Блок динамику, подвижность, текучий характер русской жизни. Россия — «не государство, не национальное целое, не отечество, а некое соединение, постоянно меняющее свой внешний образ, текучее (как гераклитовский мир) и, однако, не изменяющееся в чем-то самом основном. Наиболее близко определяют это понятие слова: «народ», «народная душа», «стихия», но каждое из них отдельно все-таки не исчерпывает всего музыкального смысла слова *Россия*[95].

У Некрасова мы находим зерно многих образов блоковской России, прежде всего той, что воплощена в стихотворении «Россия». И хотя многое усложнено, сохраняется смелость переходов, «монтаж»[96] крупных и дальних планов, конкретные приметы, обретающие значение символов, и символы, зажившие конкретной жизнью.

Блок сказал однажды, что истинному поэту свойственно «чувство *пути*»[97]. Именно это чувство неотразимо влекло к России наших великих поэтов. Динамичный, как будто, Запад разочаровывал, забитая, могущая показаться застылой и мертвой страна беременела революцией. «Да путей этих,— говорил в докладе «Народ и интеллигенция» Блок,— которых только и ищет русская литература, и не может указать один человек. Нужно любить Россию, «нужно проездиться по России», писал перед смертью Гоголь. Как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны и так в них мало прекрасного. Как же сделать это? Побла-

годарите бога прежде всего за то, что вы — русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь — есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию,— возлюбит и все, что ни есть в России». Это-то «чувство пути» и рождало столь устойчивый для русской литературы образ дороги. Как только начинался разговор с Россией — так в путь. Вспомним еще раз тройку в «Мертвых душах» Гоголя, «телегу» лермонтовской «Родины». Первая поэма Некрасова о России с большой буквы — «Тишина» — опять с колес; вся она развертывается как движение, как проезд по Руси. С этого начал свою «Россию» и Блок:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы росписные
В расхлябанные колеи...

Какой здесь взят крупный план, какая тщательная детализация, какой маленький обзор! И вдруг — неожиданное, как вскрик, обращение, ни много ни мало, ко всей России: «Россия, нищая Россия!» — обращение, отделенное всего лишь паузой-многоточием. Это обращение напоминает некрасовское в стихах «Дома лучше», но совмещение разных планов сделано смелее, резче, внезапнее. Возможность такой поэтической смелости подготовлена уже всей русской поэзией и определяется ею. Ведь тройка в «России» уже не только тройка блоковская, а и гоголевская, и лермонтовская, и некрасовская — русская, «символическая». Но тем более, принимая эту инерцию символа, приходится преодолевать ее. И Блок дает свой поворот: «символист» Блок преодолевает символ предельной конкретностью, зримостью, наглядностью («расхлябанные колеи» — какая натуральная русская дорога). Поэт даже не говорит о тройке, названы лишь «три стертых шлеи». Так символ и преодолен, и сохранен, потому-то реальнейшая, конкретнейшая дорожная картинка так тесно внутренне связана с примыкающим к ней обращением — «Россия», готовит его и ему соответствует.

У Блока отношения к родине сравнительно с Некрасовым усложняются, сама любовь становится интимнее, реализуясь через третье, через женщину. Дело здесь не в сравнении: Россия — женщина,— каких немало знало и знает искусство. В третьей и четвертой строфах блоковского стихотворения Россия на наших глазах воплощается в женщину:

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу...

11 Заказ 1415

Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет,—
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

Пятая же строфа образует сложный органичный сплав разных планов. Кстати, традиция настойчиво влекла Блока как раз по старому «плоскому» пути, развертывающему сравнения в олицетворение. Еще в первоначальном тексте у Блока было:

Но что ж? Одной заботой боле,
Одною болью и слезой...

Стало:

Ну что ж? Одной заботой боле,—
Одной слезой река шумней...

Здесь уже почти превратившейся в женщину России возвращены ее приметы и масштаб; однако сохраняется и интимность женского образа. Река — от России, слеза — от женщины. Так создается образ России-женщины.

Я отмечал, что еще в стихотворении «Русь» говорилось о России отдельно, о русской девушке отдельно. Да и в первоначальном тексте стихотворения «Россия», напечатанном в «Новом слове» (1910, № 1), было:

Вон там, где загляделась хата
С обрыва желтого в ручей,
Там дочь твоя в огне заката
Стоит, накрывшись до бровей...

В окончательном тексте стало:

А ты все та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

Женский образ растворился в образе России, и в один ряд встали «лес», «поле», «плат узорный». Опять мы видим, какая сила поэтической инерции преодолена Блоком. У него нет простого сравнения родины с невестой. У Блока мы любим родину-невесту.

«Роман» Блока с Россией был долгим, и уж коль скоро мы вслед за Блоком встали на путь подобных сравнений, то можно сказать, что в таких стихах, как «Осенняя воля», «Россия», есть своеобразное «жениховство»: романтика

чувств, радость первых приближений, узнаваний, ожидание. Однако отношение к России тем не исчерпывается. Речь идет даже не столько о разных этапах, сколько о разных сторонах этого отношения. Есть у Блока и зрелая трезвость «взрослых» чувств. Можно видеть при этом, как уходит романтическая символизация и в «Осеннем дне», например, сменяется другим принципом создания образа. В стихотворении этом дана реальная, объективная картина русской осени, а последняя строфа, в которой смыкаются два начала — Россия-женщина, Россия-жена — образует уже только параллелизм:

О, нищая моя страна,
Что́ ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь?

Однако уже завоеванный принцип взаимопроникновения разных планов, во многом связанный, кстати сказать, и со «школой» Фета, остается. Как будто бы обычный параллелизм этот, обращающий к народной поэзии, бесконечно углублен не только сходством синтаксических конструкций, но и близостью эмоциональной окраски обращений и родством определений («нищая» — «бедная»).

Но именно потому, что у Блока жена никогда не остается условным обозначением России (типа некрасовского «матушка-Русь»), а всегда, в каждом отдельном случае, живет индивидуальной жизнью, в некоторых стихах о России этот образ оказывается просто невозможным. Так случилось со стихотворением «Грешить бесстыдно, непробудно...» «Блок,— писал Андрей Белый,— полюбил нашу родину странной любовью: благословляющей и проклинающей»[98]. Отвечая на вопрос о народолюбии Некрасова, Блок сказал: «Оно было неподдельное и настоящее, т. е. двойственное (любо́вь-вражда)»[99]. Именно таким было и отношение Блока к России, и он отдавал себе в этом вполне осознанный отчет.

«Грешить бесстыдно, непробудно...» есть жуткая картина жестокости и отупения, картина реальная, бытовая настолько, что критика не без оснований говорила о том, что здесь нарисован тип кулака. Да, и кулака тоже, хотя и не только.

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом переслюнить купоны,
Пузатый отворив комод,

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...

А далее следует... признание в любви России, объяснимое обычно критикой так: Блок любит Россию, несмотря на это, вопреки этому. Л. Я. Гинзбург находит, что в «Грешить бесстыдно, непробудно...» «Блок изобразил... темную силу, навалившуюся на русскую жизнь»[100]. В. Н. Орлов, обобщая размышления о судьбе лирического героя Блока в мире, писал: «Этого героя преследует жестокая «трагедия раздвоения» — любовь к жизни в ее идеальном образе «нового века» и отвращение от жизни в ее исторически сложившихся неправедности и неподлинности. Такое раздвоение Блок считал типичной чертой сознания современного человека. Характеризуя его в первой главе поэмы «Возмездие», он называл эту черту:

И отвращение от жизни,
И к ней безумную любовь,
И страсть, и ненависть к отчизне...»[101]

Однако действительное отношение у Блока к отчизне более сложное и цельное. Поясню это иллюстрациями-зарисовками Блока-прозаика разных лет. «Все так и прет прямо в глаза, лубочное, аляповатое, разбухшее. Ошеломлены глаза, тошно от найденной уже, не искомой силы. Все реально, мечтам нет места, и неба не видно. Да и стоит ли смотреть на это небо, серое, как мужицкий тулуп, без голубых просветов, без роз небесных, слетающих на землю от германской зари, без тонкого профиля замка над горизонтом. Здесь от края и до края — чахлый кустарник. Пропадешь в нем, а любишь его смертной любовью; выйдешь в кусты, станешь на болоте. И ничего-то больше не надо»[102]. Это писалось в 1906 году. А вот в 1915-м: «Я приложил бы к описанию этой жизни (пестрой и смятенной жизни Аполлона Григорьева.— *Н. С.*) картинку: сумерки; крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье — худая лошадь, хвост треплется на ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и торжественно до слез: это — наше, русское»[103]. У Блока нет деленья на черненькое и беленькое («темная сила» и «русская жизнь») — не любит одно, любит другое. Все и дело-то в том, что он полюбил Россию «черненькой»:

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

И такой. Россия не невеста здесь, не жена, она символизирована через страшное кулацкое мурло. Вот через какие испытания проходит любовь поэта. Речь идет не о том, что он любит это: комод, иканье, пинок в бок псу. Но он любит *и такой.* Собственно в этой-то абсолютности, непроизвольности, необусловленности и заключен подлинный смысл настоящей любви. Это не любовь и ненависть, а любовь-ненависть. «Идеальное» Блок провидит сквозь «реальное», «иконопись», воспользуюсь словами Белого, сквозь «свинопись».

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в божий храм.

Три раза преклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,
Три, да еще семь раз подряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованый оклад.

И здесь снова придется обратиться к некрасовскому образу, за этой картиной стоящему. Ведь все это о дяде Власе, о подспудных силах, о способности к пробуждению, которое, впрочем, может быть, и не состоится. Ведь и некрасовский дядя Влас был таким же или еще хуже. Совершается возвращение к предыстории дяди Власа. Мы сталкиваемся с редким случаем, когда Блок не просто развивает старый сюжет, а, так сказать, восстанавливает завязь и развертывает этот сюжет в другую сторону, обнаруживая в нем живые современные смыслы. Ведь сама демонстрация наглой и грубой силы звериных собственнических инстинктов не была только возвращением к старому. Это был и облик новой буржуазной России. В 1906 году в статье «Эсеровские меньшевики» Ленин писал, что *«уже просыпаются* собственнические инстинкты среднего мужика. А ведь только полные невежды в политической экономии и в западно-европейской истории могут не знать, что эти инстинкты тем больше

крепнут и развиваются, чем шире политическая свобода и народовластие»[104]. Но образ, созданный Блоком, уж во всяком случае, не выражение благополучного бюргерства, в меру грешащего, в меру отдающего должное богу. В изображенном Блоком есть полярность. Есть бесстыдство и непробудность греха. Есть и другое: есть смирение («Пройти *сторонкой»),* есть искренность и истовость *(«Тайком* к заплеванному полу *горячим* прикоснуться лбом»), есть исступленность («*Три,* да еще *семь раз* подряд *поцеловать...*»).

Блок не дает решений и не открывает выходов, и понятно почему. Ведь судьба дяди Власа у Некрасова все же лишь *его* индивидуальная судьба. Дядя Влас не прямой символ России, каким оказывается образ у Блока (Л. Я. Гинзбург указала на безличную форму, проходящую через все стихотворение Блока[105]), хотя этот дядя Влас и был символизирован и, так сказать, канонизирован, имея в виду собственно религиозную форму его нравственного возрождения, частью критики. У Блока же речь идет о России, сложной и противоречивой, готовящей ответ, но еще не дающей его. Ответ этот — революция, в которой только, по словам Блока, и «мужает Россия»[106].

Проблема революции, России неизбежно ставила перед Блоком проблему народа. Как и для Некрасова, для Блока проблема России органично сливалась с проблемой народа. Однако сам этот народ для них, естественно, означал не одно и то же. Для Некрасова Россия есть прежде всего народная Россия, а сама эта народная Россия есть главным образом Россия крестьянская. Знаменитую некрасовскую «Русь» («Ты и убогая, ты и обильная») старый историк русской литературы Н. Энгельгардт когда-то назвал «национальным гимном русского народа»[107]. И все же гимн этот «сказался» чисто по-крестьянски:

Встали — небужены,
Вышли — непрошены,
Жита по зернышку
Горы наношены!

Для Некрасова народ — это крестьянство, и прежде всего крестьянство, каким оно открылось поэту в 60-е годы. Но уже с конца 60-х годов широкий фронт, на котором велось исследование народной крестьянской жизни в поэзии Некрасова, явно сужается. Оно почти прекращается в лирике, замыкается, по сути, на одном, правда грандиозном, создании — на поэме «Кому на Руси жить хорошо» — и, в

общем, несет мало принципиально нового, хотя и рождает художественные шедевры типа бурлацкой песни в «Современниках».

Во второй половине XIX века совершался бурный распад старого патриархального крестьянства, социальных, эстетических, нравственных основ его жизни. Перестраивалась сама эта народная жизнь. Почва уходила из-под ног художников, обретавших ее в 60-е годы, которые и вызвали к жизни подлинно эпические произведения, прежде всего «Войну и мир» Толстого и «Мороз, Красный нос» Некрасова. Любопытно, что западное сознание особенно чутко — взгляд со стороны — воспринимает эпичность великих русских книг, созданных как раз в 60-е годы, и сопоставляет их с древним эпосом. Ромен Роллан, как известно, сравнивал «Войну и мир» с «Илиадой»[108]. Современный французский исследователь русской литературы, автор большой монографии о Некрасове Шарль Корбе находит, что в литературе нового времени именно «Мороз, Красный нос» наиболее приближается к гомеровскому эпосу, и даже позволяет себе прямые аналогии: горе старика отца у Некрасова — плач Приама о сыне у Гомера[109].

Некрасов, начав с позиций, довольно далеких от народа, проделал к нему путь долгий и трудный. Автор «Коробейников» и «Мороза...» действительно мог сказать: «За каплю крови, общую с народом, мои грехи, о Родина, прости». Но в эпоху после 60-х годов, когда все более пропадало эпическое состояние народной жизни как жизни «миром», рождались иные признания: «Я настолько же чуждым народу умираю, как жить начинал». Почва исчезала по-своему не только для Некрасова, но и для Толстого. Народ все более уходил из их творчества как предмет непосредственного изображения и исследования в целом (конечно, те или иные картины народной жизни рисовались), хотя он постоянно «держался в уме» в качестве главного героя, основы жизни, последней формулы, основного залога. «Мир» уходил, оставаясь лишь в виде идеала, правда, живого для художников, которые имели эту общую с народом «каплю крови», приобщались к нему.

Для Блока такого народа, как для Толстого или для Некрасова, уже не существовало, и он не натягивался, не пытался такой народ «под Некрасова» изображать. Каким же было отношение Блока к народу и какое место здесь занял Некрасов?

Народ для Блока совсем не только крестьянство. Неда-

ром Блок говорил, что народ — «неопределенное понятие с точки зрения *социологической,* но не с точки зрения *психологии* человека»[110]. Это и крестьяне, и рабочие, и босяки, и... и... Это вообще низы, пестрая и сложная, текучая стихия, гораздо более пестрая и сложная социально, эстетически, нравственно, чем для Некрасова. Главное, что влечет Блока к народу, это то, что народ — сама жизнь с ее органичностью и непроизвольностью. Это не значит, конечно, что народ в целом являл некий благостный и гармоничный хор или представлялся таким Блоку. Народ — стихия неуправляемая, и неясно, во что могущая вылиться. Но именно поэтому возможна в нем своеобразная хоричность, коллективизм, поглощение жизни одного жизнью многих и, значит, возможность преодоления мучительного индивидуализма. Потому Блока так волновала судьба поэта А. М. Добролюбова в жизни и Дарьяльского в романе Белого «Серебряный голубь», который он называл «гениальной повестью»[111].

«Символисты идут к реализму,— писал Блок в статье «О современной критике»,— потому что им опостылел спертый воздух «келий», им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы. В этом есть что-то родственное «хождению в народ» русских интеллигентов. Недаром у всех нас на глазах деятельность А. М. Добролюбова, да и не одного его...»

Еще в 1903 году Блок написал стихи «А. М. Добролюбов» («Из городского тумана...»). Стихотворение создано в круге литературных ассоциаций. Инициалы Добролюбова — А. М. Д.— дали возможность соотнести их со строками пушкинской «Легенды»: «А. М. Д. («Ave Mater Dei» — «Славься, матерь божья».— *Н. С.*) своею кровью начертал он на щите» — и взять их в качестве эпиграфа. Но имя Добролюбова, видимо, соотносилось и с Сашей, наследником героя некрасовского «Дедушки». Здесь бросается в глаза, кроме объединяющей темы подвижничества в ее общем виде, прямая перекличка образов: составные эпитеты, характерное «некрасовское» выражение «вселенское дело», наконец, совпадает стихотворный размер. Сравним.

У Некрасова:

Строен, высокого роста,
Но как младенец глядит,
Как-то апостольски-просто,
Ровно всегда говорит...

У Блока:

Голос и дерзок и тонок,
Замысел — детски-высок,
Слабый и хилый ребенок
В ручке несет стебелек,
Стебель вселенского дела...

Как обычно у Некрасова, сама идея подвижничества, хотя в данном случае и без некрасовской гражданской окрашенности, у Блока далеко выходит за рамки реального прототипа, реальной истории подвижничества А. М. Добролюбова[112].

Все эти увлечения и искания Блока связаны для него с проблемой приобщения к жизни народа. Некрасов являл для Блока редкий, но реальный тип большого художника, которому случалось быть приобщенным к жизни народного коллектива, «говорить народом» (М. Цветаева),— качество, Блоком бесконечно ценимое. Вот почему «Коробейники» стали для Блока своеобразным музыкальным паролем. Кажется, нет другого литературного образа, который занял бы у Блока столь важное место и приобрел столь непреходящее значение. К «Коробейникам» Блок возвращается снова и снова. Свидетельством того, что эта «великая песня» подлинно народна, является для Блока то, что ее принял сам народ, не зная имени автора и не задумываясь об этом.

В книге «Литературные репутации» И. Н. Розанов писал: «Евгений Захарович Баранов, лицо хорошо знакомое московским фольклористам, собиратель той поэзии, которая является достоянием подвалов и чердаков, рассказывал мне, что среди городской бедноты решительно никакой популярностью не пользуется такое прославленное произведение, как «Железная дорога». Не поют они и знаменитой песни «Выдь на Волгу». Это нравится только интеллигенции или учащейся молодежи. Обыватели же чердаков и подвалов знают, любят и поют другие произведения Некрасова: «Белый день занялся над столицей», «Что так жадно глядишь на дорогу», «Огородник». Наконец, если спросить, какое произведение русской искусственной поэзии занимает первое место по распространенности в народе, то назвать придется не какое-либо произведение Пушкина или Лермонтова, или кого иного, а отрывки из некрасовских «Коробейников», «Коробушку» и «Катеринушку». И большинство поющих не знает, кто сочинил эту песню»[113].

Именно это ценил в «Коробейниках» Блок. Но не только это, а и то, что «Коробейники» были произведением «искусственной поэзии». Некрасов со своими «Коробейниками»

совсем не был для Блока крестьянским поэтом. Любопытно, что в анкете К. И. Чуковского Блок говорит уже в связи с личной жизнью Некрасова: «Он был барин и страстный человек. Этим все сказано». Некрасов выразил голос народа, оставаясь в то же время «барином», поэтом «ученым».

Интересно, что Некрасов, скажем, никогда не мог отказаться от такого завоевания «культуры», как литературный, так называемый силлабо-тонический стих, не сделал ни одной попытки писать собственно тоническим стихом, положив этим как бы наглядную грань между двумя типами искусства и даже в «Кому на Руси жить хорошо» сохраняя верность классическому ямбу. Блок не случайно даже в связи с «Коробейниками» называет Некрасова лириком: «Лирик ничего не дает людям. Но люди *приходят* и *берут*... Так бывает и было всегда. На просторных полях русские мужики, бороздя землю плугами, поют великую песню — «Коробейников» Некрасова»[114]. В широком контексте взглядов Блока лирик — это прежде всего личность, индивидуальность. Блок и ценил в Некрасове это разрешение себя, в общем, при сохранении себя как личности. Характерно, что и в Августе Стриндберге, так восхищавшем Блока в 1911—1912 годах, его волновало, кроме глубокого мистицизма, именно соединение стихийного начала с общеевропейской культурой.

Собственно же русскую крестьянскую стихию, как ее выражал, например, тот же Клюев, Блок никогда не идеализировал и не абсолютизировал. «Клюев,— отмечала Бекетова,— призывал отказаться «от более сложного». От этого «более сложного» Александр Александрович не захотел отказаться, считая, что это часть его самого, и по поводу клюевского письма писал матери так: «Веря ему, верю и себе»[115]. В 1919 году Блок отзывается о стихах Дм. Семеновского: «В родовом, русском — Семеновский роднится иногда с Клюевым, не подражая ему, но черпая из одной с ним стихии, это как раз то, что мне чуждо в обоих, что приходится признать, с чем нельзя не считаться, но с чем, по-моему, жить невозможно: тяжелый русский дух, нечем дышать и нельзя лететь»[116]. «Я боюсь,— записывает Блок в дневнике того же 1919 года,— каких бы то ни было проявлений тенденции «искусства для искусства», потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство; оно ведь рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в

глубине народной души, души *массы*. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов».

Некрасов, и прежде всего Некрасов 60-х годов, Некрасов — народный поэт, поэт «почвы» привлекал, манил, вдохновлял и обнадеживал Блока как явленная русским и близким искусством возможность разрешения проблемы: народ и интеллигенция. Блок не «суживает» понятие «мировой души» до понятия «души народной», как написал когда-то В. Н. Орлов[117], но решает самый вопрос о народной душе в зависимости от того, провидит или не провидит в «народной душе» «мировую душу».

Вопрос о народе для Блока связан с тем, насколько народ революционен. Нужно иметь в виду, что народ, по Блоку, не источник революции, а ее проводник, ибо для идеалиста Блока конечная причина революции располагается *там*, в иных мирах. Подчас надежды оживали, подчас обуревали сомнения, даже сомнения в самом существовании народа. Но в любом случае расчеты на будущее неизменно связывались с жизнью масс, с возможностью подъема их. Для Блока уже только революция решала задачу жизни людей народом, общностью, «миром», обеспечивая в то же время расцвет личности, становление нового человека, нового гражданина. А этот последний вопрос прямо связан с тем, как ставились Блоком вопросы искусства и гражданственности. Вслед за Некрасовым Блок оказался перед проблемой слова и дела.

По сути, Блок очень рано начал как гражданский поэт, еще, как бы это ни прозвучало странно, в фетовско-соловьевский свой период. Естественно, что о социальной направленности поэзии тех лет говорить не приходится, но самый характер соотношения жизни и искусства у Блока принципиально иной в сравнении с тем же Фетом. Фет уходил от жизни в искусство как в некое царство свободы и никогда не смешивал их. Следуя Шопенгауэру, он положил между ними непереходимую грань и уж тем более не допускал какого бы то ни было вмешательства искусства в жизнь, воздействия его на жизненные дела.

«Для А. А.,— писал Белый о раннем Блоке,— выявление *Ее* облика есть не мистический акт — культурное деланье,— предстоящее, может быть, завтра же каждому... Понять А. А.— понять: все для него есть объяснение звука *зари*. Совершенно реальной конкретностью окрашено для него наше время; и выход поэзии Блока из философии Соловьева

есть выход в конкретность *факта* зари: *в воплощении* Вечного в жизнь»[118]. Таким образом, эволюция Блока к гражданственности, которую сам он связывал с именем Некрасова, закономерна, и истоки ее располагаются далеко.

Здесь необходимо выделить, по крайней мере, три вопроса: во-первых, вопрос о гражданстве и о гражданском служении, во-вторых, вопрос об искусстве и, наконец, вопрос об искусстве как гражданском служении. Для Блока, как и для Некрасова, третий совсем не просто предполагает ответ на два первых. Еще Некрасов спрашивал: «А что такое гражданин» — и отвечал: «Отечества достойный сын». И вопрос и ответ не случайно возникают во второй половине 50-х годов, когда готовившаяся к переменам, может быть, к революции Россия вызвала к жизни новый человеческий тип. Не случайно и Блок в преддверии революции говорит о необходимости граждан, помечает в «Записной книжке»: «Россия явно требует уже не чиновников, а граждан»,— почти точно повторяя некрасовское:

Ах! Будет с нас купцов, кадетов,
Мещан, чиновников, дворян,
Довольно даже с нас поэтов,
Но нужно, нужно нам граждан...

Блок не случайно многократно возвращался к этому стихотворению Некрасова: «Особого внимания заслуживают разновременные пометки в стихотворении «Поэт и гражданин»[119]. Ответ Некрасова как будто бы неопределенен: «Отечества достойный сын». Его ответ (да и ответ Блока тоже) заключен не столько в утверждениях, сколько в отрицаниях: не чиновник, не купец, не мещанин, не кадет,

...не сенатор,
Не сочинитель, не герой,
Не предводитель, не плантатор...

Не... не... не...— то есть человек, свободный от всего этого, не человек службы, а человек служения, избравший свободную необходимость во имя необходимой свободы.

Не случайно русские поэты-демократы прославляли граждан в качестве граждан, как только те переставали быть «официальными» гражданами. Так, Некрасов написал стихи об изгнанном со службы цензоре Крузе. Это не значит, конечно, что Некрасов и позднее Блок просто отмахивались от проблемы государства и государственности.

Гражданин для Блока — это прежде всего не специали-

зированный человек. Это человек служения бескорыстного. Блок пишет «о бескорыстной любви и бескорыстном гневе»[120], которым горели в 40-х годах Герцен и Белинский, в 50-х — Чернышевский и Добролюбов, в 60-х... и т. д. и т. д. И так далее, и так далее. «Хорошо, жутко, сладостно»[121]. Блок в самом себе носил это предощущение нового человека-гражданина. В 1908 году он писал Е. Иванову: «Между прочим (и, может быть, главное) — растет передо мною понятие *«гражданин»,* и я начинаю понимать, как *освободительно* (курсив мой.— *Н. С.*) и целебно это понятие, когда открываешь его в собственной душе». И. Оксенов в статье «Некрасов и Блок» писал в свое время: «Всюду, где Блок страдает от столкновения с действительностью, где жизнь ставит задачи, для своего разрешения требующие дела, поэт оказывается в преодолении темы внутренне и формально близким к Некрасову»[122]. Блок даже думает о непосредственном гражданском служении, о самом деле, мечтает о «большом журнале с широкой общественной программой»[123], то есть о прямо-таки некрасовском пути, ибо тот служил не только поэтическим словом, но и делом — журналом. В статье 1907 года «Литературные итоги» Блок писал: «В те времена никто бы не потерпел того модернизма, который завелся в «Русской мысли», «Образовании», «Современном мире», как, впрочем, не потерпели бы ни современного Стасюлевича, ни современного «Русского богатства» в те блаженные времена, когда в квартире Н. А. Некрасова на Литейном проспекте велись горячие споры в демократическом папиросном дыму и писатели, стоя за конторкой, дописывали очередные главы своих романов для ближайшего номера»[124].

Но Блок был поэтом, и здесь возникали особые коллизии, ощущавшиеся уже Некрасовым. «Слово» и «дело» не стояли перед Пушкиным как проблема, как противоречие. Не стояли они как проблема для Рылеева, безоговорочно решившего вопрос в пользу «дела», или для Фета, не менее безоговорочно решившего его в пользу «слова» и даже отвергавшего «слово», если оно служило «делу». Но вопрос этот становился вопросом для Блока, а еще ранее — для Некрасова и еще позднее — для Маяковского.

Считается, что Некрасов ответил на него известной формулой: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Дело не только в том, что нельзя сводить смысл большого произведения к одной, хотя бы и емкой формуле, к тому же высказанной от третьего лица; дело в том, что са-

ма эта формула часто читается неточно и узко, как: не будь поэтом, но будь гражданином. То есть не важно, поэт ли ты, важно — гражданин ли?

Цензура не случайно ожесточенно преследовала стихотворение. Адресат обращения здесь совсем не только поэт. Это обращение к гражданственности каждого, к читателям вообще, ко всем людям, а не только к поэту или к поэтам, которые особь статья. Хотя и эта особь статья для Некрасова не исключается из разговора о гражданственности, тем более если нет Пушкина, поскольку в этом случае подобные квалификации просто отпадают как явно недостаточные. Более того, гражданственность оказывается условием существования поэзии. Но у Некрасова, по сути, нет последних решений. В чем-то прав поэт, в чем-то гражданин. И там, и там есть своя сила и своя слабость, недаром гражданин не только говорит иронически о «блаженстве» «болтающего поэта», но и о «жалкости» «безгласного гражданина».

Правда, у Некрасова в «Поэте и гражданине» коллизия еще не очень углублена, и здесь он объясняет положение поэта, отошедшего от высоких идеалов гражданственности, лишь внешней обстановкой и личной слабостью. Блок же останавливается на внутреннем родстве и внутренних противоречиях гражданственности и искусства. В статье о Катилине он именно революционеров и художников объединяет как людей, у которых, наряду «с материальными и корыстными целями, могут быть цели очень высокие — нелегко определяемые и осязаемые».

Гражданственность призывала искусство, давала ему опоры, становилась насущной необходимостью существования его. Но искусство не укладывалось в рамки гражданственности и уже тем вступало в противоречие с ним. Противоречие это мучительно Блоком ощущалось: «Не только между отдельными людьми,— писал он в 1908 году,— но и в каждой отдельной душе выросли преграды, которые нужно рушить во имя цельности и единства... И, может быть, вся наша *борьба есть борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики*. Это как бы новое *«разрушение эстетики»*. И в этой борьбе терзает нас новое, быть может самое глубокое противоречие: *мука о красоте*. Ведь жизнь — красота. Как бы «разрушая» эстетику, сокрушая двойственность, не убить и красоту — жизнь, цельность, силу, могущество. Вихрь чувств, мыслей, движение вдохновения, страсти, бессилия, отчаянья: где добро и где зло? Чему сказать свое прямое «да»? Кому крикнуть свое честное «нет»?[125].

Вопросы мучительные. Борьба за цельность могла вести к уничтожению цельности. Во имя собственного самоосуществления искусство должно было отказываться от самого себя, от всей полноты своего идеала.

Гражданин, революционер, поэт — для Блока не только родственны, «одинаково наполнены бурей и одинаково «сеют ветер» и в этом смысле находятся в противоречии с той частью человечества, «которая создавала правильность и порядок и держится за него»[126]. Они тоже находятся в единстве противоречивом, что, в общем, ощущал уже Некрасов, писавший: «Мне борьба мешала быть поэтом. Песни мне мешали быть борцом».

И гражданин, и художник, каждый по-своему, являет хотя и высший, хотя и последний, но все же еще тип специализированного человека, лишь преддверие нового человека, свободного от всякой специализации. «...Цель движения,— писал Блок,— уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек — артист;* он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывающейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество»[127]. Этим ощущением, этим ожиданием нового человека был полон Блок. Потому-то он говорит о новой гражданственности, «совсем не некрасовской и лишь традицией связанной с Некрасовым», о «новом гражданине» (какого пророчили и пророчат — например *Достоевский,* но пророчат не на деле, а только в *песне»*[128].

«...Потребно чудо, вмешательство какого-то Демиурга, который истолчет в одном глубоком чане душу красивой бабочки и тело полезного верблюда, чтобы явить миру новую свободную необходимость, сознание прекрасного долга. Чтобы слово стало плотью, художник — человеком»[129].

Блок не решает вопроса, но и не останавливается на пассивном ожидании, намечая пути уже сейчас: «...ритм нашей жизни — *долг.* В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем»[130]. Долг ведет среди противоречий, ибо он связан для Блока с сущностью нового человека, человека трагического мироощущения, «которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира»[131]. «Голос долга влечет,— писал Блок,— к трагическому очищению»[132].

Таким образом, только с революцией способна Россия выйти на новый путь, только в революции возможно подлинное становление народа, новой демократии и только ре-

волюция рождает новую личность, нового человека, новое качество, «третье», как любил говорить Блок. Она-то и есть то «чудо», тот «новый Демиург», о котором он писал. Отличительная особенность революции та, что она перепахивает всего человека, ибо человек с пробужденными социальными инстинктами, по Блоку, еще не есть весь человек.

Формулу нового человека Блок нашел у молодого Рихарда Вагнера. В работе «Искусство и революция» Вагнер писал о стремлении масс выйти «из пролетарского состояния и подняться на высоту артистического человечества, на высоту свободного человеческого достоинства»[133]. Правда, у Блока мы не находим такой четкости в определении социальных посылок революции, в частности роли пролетариата, как у испытавшего сильное влияние Маркса Вагнера. Но, в отличие от Вагнера, у Блока в бесконечно большей мере акцентирована трагедийность сознания нового человека. В то же время он неизменно связывал рождение нового человека со становлением людей вообще, с жизнью коллективом, с демократией. Блок любил повторять слова Карлейля о демократии, опоясанной бурей.

«...Весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации: дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций, духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек; человек — животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в *артиста,* говоря языком Вагнера»[134],— писал Блок. Человек-артист, полагал Блок, синтезирует силу и красоту («Пусть Революция даст ему *Силу,* искусство — *Красоту*»,— говорил Вагнер), то есть, в известном смысле, человек-артист — это синтез революционера и человека искусства. Именно поэтому такой как будто бы привычно артистичный художник, как Тургенев, вызывает у Блока упрек в отсутствии «артистизма».

Блок был подлинным поэтом революции. Революционность Блока, как справедливо писал еще Ю. Тынянов, не была «литературной», «кабинетной», в отличие, например, от революционности Гейне, который был готов отшатнуться от революции там, где она «грозила обернуться своей предметной стороной»[135]. Блок, как и Некрасов, зная абсолютный характер искусства, чувствовал недостаточность его, желал выйти за рамки поэзии, быть не только поэтом-гражданином, но и гражданином собственно. Для Блока, как и для

Некрасова, существовало не только искусство, но и само дело, помимо искусства, как единственная возможность реализации идеалов самого искусства.

Именно потому, что Блок был поэтом революции, такое большое место в его мироощущении заняла стихия. Белый даже называл Блока «сейсмографом, повествующим о жизни стихий»[136]. «Как и всякий крупный художник, он был революционером,— писала М. Бекетова.— Все стихийное было ему близко и понятно. Предчувствие революции началось давно»[137]. Стихийность — одна из характерных особенностей революционной эпохи. Вот почему трезвейший политик В. И. Ленин в полной мере учитывает стихийность как особенность революции: «Возможно, и пожалуй всего более вероятно, что новая борьба разгорится так же стихийно и неожиданно, как предыдущие, в результате нарастания настроения и одного из неизбежных взрывов»[138].

Именно революция делала Блока чутким к жизни стихий в самом широком смысле: стихий социальных, и стихийных сил природы, и стихий человеческих страстей. Стихии музыки, танца, любви, народной жизни, революции влекут Блока. Но есть шкала ценностей в подходе к самим этим стихиям, неравнозначным и неравноценным. Вот это-то не всегда учитывается критикой, подчас склонной считать, что для Блока сама стихия абсолютна. Она, конечно, абсолютна, но важно для Блока и иное: насколько она выражает высшее абсолютное.

Скажем, есть у Блока любовь-страсть с экстазами, и исступлениями, и погружениями в довременный хаос, но есть и любовь-утверждение, космос. И та и другая стихийны, но они в этой стихийности не уравнены. Думается, Д. Е. Максимов все же не совсем точен, когда пишет, что «апологетическое (?) отношение к стихийности совмещалось в сознании Блока (особенно в последний период его развития) с желанием господствовать над нею и критически ее оценивать»[139].

Есть для Блока стихия бунта и есть стихия революции. В. М. Жирмунский в свое время отмечал, что Блока роднила с революцией стихия народного бунта[140]. Да, Блок действительно чувствовал силу народного бунта и готов был склониться даже и перед ним, но стихия народного бунта и стихия революции опять-таки для него совсем не одно и то же. М. Бабенчиков вспоминает, что, считая декабризм беспочвенным, «еще меньше он сочувствовал пробуждению темных сил казацкой и кабацкой России «набега», только

«войны» — бунта, но не «мира»[141]. В 1913 году Блок писал в связи с книгой Пимена Карпова «Пламень»: «Наш бунт, так же как был, может опять быть «бессмысленным и беспощадным» (Пушкин)». Интересно, что ту же пушкинскую формулу цитирует Ленин: «Мы... нисколько не стираем разницы между «русским бунтом, бессмысленным и беспощадным» и революционной борьбой»[142].

Потому-то Блоку революция близка совсем не только тем, что она разрушает, и встречавшиеся иной раз в критике оценки позиции Блока как анархо-максималистской по меньшей мере несправедливы. Блок действительно был максималистом, анархистом же — никогда. Он пишет о человеческом, только о человеческом стремлении «разрушить правильность»[143]. Опять интересно отметить, как сходятся великий революционер и великий поэт в понимании начал космоса и хаоса, которые несет революция. «Хаос,— писал В. И. Ленин,— создает порядок — порядок революции, эту высшую ступень стихийных народных взрывов»[144]. Именно так, хотя и более отвлеченно, представляет Блок соотношение хаоса и космоса, беспорядка и порядка, смятения и гармонии. «Хаос есть первобытное, стихийное безначалие: космос — устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония»[145].

Блок отказывается от оценки раннего Маяковского как гения: «Вначале мне показалось, что он близок к гениальности, но ему чего-то недостает»[146]. В наброске ответа Маяковскому на стихотворение «Радоваться рано» Блок писал: «Не меньше, чем вы, ненавижу Зимний дворец и музеи. Но разрушение так же старо, как строительство, и так же *традиционно,* как оно. Разрушая постылое, мы так же скучаем и зеваем, как тогда, когда смотрели на его постройку. Зуб истории гораздо ядовитее, чем вы думаете, проклятия времени не избыть. Ваш крик — все еще только крик боли, а не радости. Разрушая, мы все те же рабы старого мира: нарушение традиций — та же традиция. Над нами — большее проклятье: мы не можем не спать, мы не можем не есть. Одни будут строить, другие разрушать, ибо «всему свое время под солнцем», но все будут рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение»[147].

Представляется примечательным один появившийся в поэзии Блока 1904—1906 годов образ — образ окна. Блок писал тогда:

Настежь ворота тяжелые!
Ветер душистый в окно!

И еще:

Старость мертвая бродит вокруг,
В зеленях утонула дорожка.
Я пилю наверху полукруг —
Я пилю слуховое окошко.

Всю жизнь Блок «пилил» окно в мир. В стихах цикла «Город» это образ постоянный. Через окно увиден интерьер комнаты в первом стихотворении цикла «Последний день». Этот образ будет настойчиво повторяться снова и снова в стихах «Город в красные пределы...» и «Улица, улица...», в стихах «Повесть» и «Холодный день», «В октябре», «Ночи», «Окна во двор», «Хожу, брожу, понурый...» и т. д. и т. п. Всегда это взгляд в окно или из окна. Образ у Блока не случайный. Окно здесь означает приближение к миру, но и преграду, отделяющую от него. Оно открывает, но оно и отделяет. Тяга к миру и неслитность с ним — вот что несет этот постоянный мотив блоковских окон. Для того, чтобы он исчез, нужна была революция. В «Двенадцати» он невозможен. Лишь революция окончательно выводила поэта в мир.

Блок восторженно встретил русскую революцию именно как революцию и говорил, что «...меньшее, более умеренное, более низменное — называется мятежом, бунтом, переворотом. Но *это* называется *революцией*»[148]. Поэт испытал необычайный подъем духа и подъем творчества. В 1911 году он писал матери в связи с оперой Мусоргского: «Хованщина» еще не гениальна (т. е. нет дыхания Святого Духа), как не гениальна еще вся Россия, в которой только готовится будущее»[149]. В пору создания «Двенадцати» Блок записывает: *«Сегодня я — гений»*[150]. Но это значит, что гениальна оказалась Россия, гениальна революцией и в революции.

«Двенадцать» в известном смысле наиболее «некрасовское» произведение Блока. В некоторых образах чувствуется прямое некрасовское влияние. Само обращение к цифре «двенадцать» питали многие источники, и, уж конечно, далеко не только евангельские двенадцать апостолов. Влекла Блока сама закрепленная многообразной традицией (цифра почиталась и русской народной поэзией) «абсолютность» этой цифры, о которой внимательно читавшийся им Т. Карлейль писал: «Число *двенадцать,* наиболее делимое,— его можно делить пополам, на четыре части, на три, на шесть,—

самое замечательное число; этого было достаточно, чтобы установить двенадцать *знаков Зодиака,* двенадцать *сыновей* Одина и бесчисленное множество других «двенадцать»[151].

В черновике десятой главы поэмы у Блока есть помета — измененная цитата из Некрасова: *«И был с разбойниками.* Жило двенадцать разбойников», — восходящая к «Легенде о двух великих грешниках» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Восходит к Некрасову, к «Коробейникам» (отчасти через Андрея Белого — через цикл «Деревня» в сборнике «Пепел») история с убийством, подкрепляемая и перекличкой имен: Ванька-Ванюха, Катеринушка-Катька. Аналог Некрасову, прежде всего «Кому на Руси жить хорошо», являет фольклоризм поэмы, не в его устоявшихся традиционных формах, а в живом современном бытовании, таком, каким у Некрасова он предстает в «Сельской ярмонке», «Пьяной ночи», в части «Последыш»[152]. Критика сразу указала на движение Блока сквозь «напевы и ритмы частушки, сквозь тривиальность уличных и политических площадных слов и ходовых демократических словечек», из которых и «возникла благородная симфония ритмов»[153]. Даже почти враждебно отозвавшийся о поэме Ю. Айхенвальд признал, что, во всяком случае, она хорошо воспроизводит «стиль и ритм товарищей»[154]. Очень характерно, что Блок водил жену на куплетистов (Савоярова и Ариадну Горькую), чтобы показать, как надо читать «Двенадцать». «И слушая Савоярова, — пишет М. Бекетова, — Любовь Дмитриевна сразу поняла, в каком направлении ей надо работать, чтобы прочесть поэму. Это было настоящее живое искусство, непосредственное и сильное. Оттого оно так и нравилось Александру Александровичу»[155].

Роднит «Двенадцать» с некрасовской поэмой и своеобразная география поэмы, прямо связанная с особенностями эпического представления жизни. Вряд ли правомерны возникающие время от времени попытки локализовать место действия некрасовской поэмы[156]. Ее масштабы действительно всероссийские, и работа поэта была подчинена именно этой задаче. Когда-то в статье «Непостижимый город» Н. Анциферов справедливо писал, что у Блока в «Двенадцати» исчезает конкретный образ города: «Перед нами место революционного действа»[157].

Но если в поэме Некрасова прежде всего уясняются стихии именно народной жизни и круг, так сказать, замыкается на народе, то у Блока стихии эти много шире, кос-

мичнее. Они не только не сводятся к народу, но сам народ захвачен ими. Это прямо связано как с тем, что Блок — поэт революционной эпохи, так и с тем, что Блок весь полон будущим. «Новое будет совершенно иным,— говорил он мне уже в 1917 году,— вспоминает М. Бабенчиков,— ни Россия, ни Пестель, ни Пугачев — сам державный народ, державным шагом идущий вперед к цели»[158].

Но будущее не ясно: для Блока это не народ просто, тем более это не какой-то уже явленный герой типа Гриши Добросклонова. Это — *третье.* Знак этого *третьего* в поэме — Христос. Именно знак. Тот же Бабенчиков пишет: «В период написания «Двенадцати» Блок был менее всего способен идеализировать Христа как такового, будучи особенно далек тогда от христианства. Период этот, вообще, едва ли не самый «богохульный» в жизни Блока»[159].

Поздний Блок действительно человек далеко не религиозный, точнее, он просто безбожник, хотя и совсем не материалист — ведь для него революция совершилась и в *тех* мирах: Блок рано противопоставил бога и тайну, религию и мистику. Поэтому и Христос в поэме отнюдь не высшая санкция Октябрьских боев, как написал когда-то В. Саянов[160].

Вообще образ Христа здесь у Блока очень многозначен. Это и воплощение личностного начала, и символ искомого «во имя», и только замена подлинного, нужного, Другого вестника нового мира, о котором писал поэт, но уж никак не носитель христианской религии как таковой. Он отнюдь не разрешение, каким оказывался, например, для Достоевского. Он скорее вопрос (и потому вокруг этого образа в поэме возникало так много споров), чем ответ. Он знак *третьего,* но еще не само это третье.

Впрочем, вся эта проблематика уже совсем не некрасовская. И все же в последние свои годы, в пору, когда, как считал Блок, революционная эпоха закончилась (поэт датировал ее 1901—1918 годами), он еще раз сошелся с Некрасовым, хотя уже и не только с ним.

И начинающий Гоголь, и заканчивающий Достоевский, и поздний Некрасов, и — в преддверии смерти — Блок обращаются — к Пушкину. Но это уже не специфическое сходство, скажем, Блока и Некрасова, а всех уравнивающая мера, мера великой нашей литературы, воплощенная в Пушкине, уже в нем осуществившаяся и потому тем более желанная и чаемая быть осуществленной снова. И снова.

1971

Примечания

У великого истока

(Об особенностях русской литературы начала прошлого века)

[1] Фет А. А. Стихотворения. М., 1970, с. 397.

[2] Достоевский Ф. М. Письма. М.—Л., 1928, т. 1, с. 86—87.

[3] Крылов И. А. Стихотворения. Л., 1954, с. 129.

[4] Там же, с. 96.

[5] Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 34.

«Жизнь и поэзия — одно»

(В. А. Жуковский)

[1] Гершензон М. Статьи о Пушкине. М., 1926, с. 117.

[2] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М.—Л., 1955, т. 7, с. 221.

[3] Там же, с. 120.

[4] Там же, с. 209—210.

[5] Там же, с. 145.

[6] Там же, т. 3, с. 505.

[7] Там же, с. 506.

[8] Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1953, т. 6, с. 149—150.

[9] Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 10, с. 455.

[10] Гоголь Н. В. Указ. соч., т. 6., с. 152.

[11] Белинский В. Г. Указ. соч., т. 7, с. 190.

[12] Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. М., 1951., т. 1, с. 241.

[13] Записки князя С. П. Трубецкого. Пб., 1906, с. 80.

[14] Киреевский И. Критика и эстетика. М., 1979, с. 379, 378.

[15] Цит. по кн.: В. А. Жуковский: Сб. статей. М., 1912, с. 343.

[16] Там же, с. 354.

Иван Александрович Хлестаков и другие

[1] А. П. Чехов. Литературный быт и творчество: По мемуарным материалам. Л., 1928, с. 369.

[2] Цит. по кн.: А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958, с. 75—76.

[3] Герцен А. И. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. М., 1955, т. 6, с. 200.

[4] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1953, т. 3, с. 465.

[5] Там же, т. 12, с. 108.

[6] Там же, т. 10, с. 245.

[7] Комсомольская правда, 1968, 3 янв.

[8] См.: Ильинский И. Сам о себе. М., 1961, с. 307.

[9] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1982, т. 24, с. 307.

[10] Белинский В. Г. Указ. соч., т. 10, с. 245.

Comme il faut русской критики

(А. В. Дружинин)

[1] Венгеров С. А. Собр. соч. Спб., 1911, т. 5, с. 48—49.

[2] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. М., 1952, т. 9, с. 430.

[3] Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8-ти т. Спб., 1865, т. 7. с. 28.

[4] Там же, с. 35.

[5] Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1960, т. 1, с. 313.

[6] Там же, с. 315.

[7] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 6, с. 611.

[8] Тургенев и круг «Современника». М.—Л., 1930, с. 417.

[9] Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1969 год. Л., 1971, с. 84.

[10] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. Соч. М.—Л., 1964, т. 8, с. 349.

[11] Там же, т. 15, с. 220.

[12] Дружинин А. В. Указ соч., т. 7, с. 669.

[13] Старчевский А. В. А. В. Дружинин: Из воспоминаний старого журналиста. — Наблюдатель, 1885, № 4, с. 115.

[14] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1956, т. 12, с. 467.

[15] Страхов Н. Литературная критика. М., 1984, с. 361.

[16] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 1, с. 48.

[17] Там же, с. 49.

[18] Там же, т. 7, с. 10.

[19] Там же, т. 6, с. 410.

[20] Ахматова Е. Н. Знакомство с А. В. Дружининым. — Русская мысль, 1891, № 12, отд. II, с. 118.

[21] Тургенев И. С. Указ. соч., т. 15, с. 46.

[22] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 7, с. 240—241.

[23] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1949, т. 14, с. 327—328.

[24] Там же, т. 3, с. 299—302.

[25] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 7, с. 214.

[26] Там же, с. 26.

[27] Там же, с. 480.

[28] Письма к Дружинину. М., 1948, с. 41.

[29] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 7, с. 186.

[30] Там же, т. 1, с. 384.

[31] Чернышевский Н. Г. Указ. соч., т. 3, с. 317.

[32] Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М.—Л., 1961, т. 1, с. 295.

[33] Там же, с. 297—298.

[34] Там же, с. 300.

[35] Там же, с. 262.

[36] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 7, с. 485, 487.

[37] Некрасов Н. А. Указ. соч., т. 10, с. 247.

[38] Там же, с. 230.

[39] Там же, т. 9, с. 291.

[40] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 7, с. 65.

[41] Там же, с. 78.

[42] Там же, с. 72.

[43] Там же, с. 47.

[44] Там же, с. 57.

[45] Там же, с. 228.

[46] Там же, с. 70.

[47] Там же, с. 68.

[48] Чернышевский Н. Г. Указ. соч. т. 3, с. 301—302.

[49] Там же, с. 303.

[50] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 7, с. 68.

[51] Там же, с. 187.

[52] Там же, с. 134.

[53] Там же, с. 217.

[54] Цит. по кн.: Евгеньев-Максимов В. Н. А. Некрасов и люди 40-х годов.— Голос минувшего, 1916, № 10, с. 83.

[55] Некрасов Н. А. Указ. соч., т. 10, с. 247.

[56] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 7, с. 135.

[57] Там же, с. 236, 237.

[58] Там же, с. 235.

[59] Чернышевский Н. Г. Указ. соч., т. 3, с. 426.

[60] ЦГАЛИ, ф. 167, оп. 3, ед. хр. 48.

[61] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 7, с. 174.

[62] Там же, с. 585.

[63] Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М.—Л., 1962, т. 4, с. 308.

[64] Там же, с. 318.

[65] Цит. по: Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950, с. 207.

[66] Дружинин А. В. Указ. соч., т. 7, с. 258, 259.

[67] Там же, с. 531.

[68] Там же, с. 209—211.

[69] Там же, с. 607, 610.

[70] Там же, с. 293.

[71] Венгеров С. А. Указ. соч., т. 5, с. 49.

Русский критик Николай Страхов

[1] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. Спб., 1883, с. 238.

[2] Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20-ти т., М., 1965, т. 17, с. 389.

[3] См.: Там же, с. 461.

[4] Там же, т. 18, с. 78.

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 206.

[6] В кн.: Сочинения Аполлона Григорьева. Спб., 1876, т. 1, с. VIII.

[7] См. об этом: Егоров Б. Ф. Очерки по истории русской литературной критики. Л., 1973, с. 19 и др.

[8] Розанов В. В. Литературные изгнанники. Спб., 1913, т. 1, с. 238.

[9] Сочинения Аполлона Григорьева, т. 1, с. 578—579.

[10] Там же, с. 579.

[11] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1956, т. 10, с. 29.

[12] Никольский Б. В. Николай Николаевич Страхов. Спб., 1896, с. 4. Здесь и в дальнейшем автобиография цитируется по этой книге.

[13] Розанов В. В. Литературные изгнанники, т. 1, с. 118—119.

[14] Страхов Н. Воспоминания и отрывки. Спб., 1892, с. 2—3.

[15] См.: Белов С. В., Белодубровский Е. Б. Библиотека Н. Н. Страхова.— В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1976. М., 1977, с. 134—141.

[16] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, с. 248.

[17] Страхов Н. О методе естественных наук и значении их в общем образовании. Спб., 1865, с. 130.

[18] Страхов Н. Об основных понятиях психологии и физиологии. Спб., 1886, с. 313.

[19] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, с. 220.

[20] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. Спб., 1914, с. 447.

[21] Страхов Н. О вечных истинах. Мой спор о спиритизме. Спб., 1887, с. IX.

[22] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 447.

[23] См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 158.

[24] Страхов Н. Из истории литературного нигилизма. 1861—1865. Пб., 1890, с. 99.

[25] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 256.

[26] Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Киев, 1897, т. 1, с. 3.

[27] Там же, с. 28.

[28] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 257.

[29] Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе, с. 137.

[30] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, с. 180—183.

[31] Там же, с. 236.

[32] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 447.

[33] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. Письма. М.—Л., 1962, т. 4, с. 358.

[34] Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом: 1862—1885. Киев, 1901, т. 1, с. 28, 34, 37.

[35] Там же, с. 33.

[36] Там же, с. 14—15.

[37] Там же, с. 16, 23.

[38] Там же, с. 23.

[39] Страхов Н. Из истории литературного нигилизма, с. 340.

[40] См. об этом: Нечаев В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864—1865. М., 1975, с. 209—212.

[41] Страхов Н. Критические статьи, 1902, т. 2, с. 291.

[42] Розанов В. В. Литературные изгнанники, с. 6.

[43] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 294.

[44] Там же, с. 280.

[45] Розанов В. В. Литературные изгнанники, с. 236—239.

[46] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 165—166.

[47] Там же, с. 171.

[48] Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Спб., 1888, с. 537.

[49] Страхов Н. Бедность нашей литературы. Спб., 1868, с. 3.

[50] Страхов Н. Критические статьи, с. 60.

[51] Данилевский Н. Я. Россия и Европа, с. 548.

[52] Там же, с. 550.

[53] Страхов Н. Критические статьи, т. 1, с. 60.

[54] Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. Спб., 1888, с. 176.

[55] Там же, с. 153.

[56] Страхов Н. Из истории литературного нигилизма, с. 535.

[57] Там же, с. 553—554.

[58] Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971, с. 482.

[59] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 116.

[60] Страхов Н. Бедность нашей литературы, с. 54.

[61] Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах, с. 17—18.

[62] Там же, с. 36.

[63] Там же, с. 54.

[64] Страхов Н. Критические статьи, т. 1, с. 309.

[65] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 395.

[66] Страхов Н. Критические статьи, т. 1, с. 215—216.

[67] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1947, т. 3, с. 431.

[68] Гольцев В. Н. Страхов как художественный критик. — В кн.: Гольцев В. О художниках и критиках. М., 1899, с. 121.

[69] Страхов Н. Критические статьи, т. 1, с. 312—313.

[70] Там же, с. 281.

[71] Там же, с. 274.

[72] Там же, с. 286—287.

[73] Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1952, т. 17, с. 39.

[74] Страхов Н. Критические статьи, т. 1, с. 308.

[75] Горький М. Указ. соч., т. 17, с. 39.

[76] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 355.

[77] Очевидно, А. Г. Достоевская была бы сдержаннее, если бы она знала о похожих обвинениях, но уже в адрес Страхова, сделанных ранее Достоевским в одной из записей, и о том, что, разбирая архив Достоевского, Страхов, видимо, с нею ознакомился.— См.: Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского.— В кн.: Литературное наследство: Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1861—1881 гг. М., 1971, № 83, с. 23.

[78] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 273.

[79] См.: Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971, с. 319.

[80] Достоевский Ф. М. Письма. М.—Л., 1934, т. 3, с. 155.

[81] Литературное наследство, № 83, с. 619.

[82] Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 167.

[83] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 310.

[84] Там же, с. 266.

[85] Шестидесятые годы. М.—Л., 1940, с. 244, 247—248.

[86] Гуральник У. Н. Н. Страхов — литературный критик.— Вопросы литературы, 1972, № 7, с. 142.

[87] Страхов Н. Учение о боге по началам разума. М., 1893, с. 33.

[88] Страхов Н. Воспоминания и отрывки. Спб., 1892, с. 135.

[89] Достоевский Ф. М. Письма, т. 3, с. 148.

[90] См.: Литературное наследство, т. 83, с. 312.

[91] Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 166—167.

[92] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, с. 444.

Безмерность гения

(Ф. М. Достоевский)

[1] Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 327.

[2] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1956, т. 12, с. 467.

[3] Достоевский Ф. М. Письма. М.—Л., 1928, т. 1, с. 142.

[4] Евнин Ф. Об одной историко-литературной легенде.— Русская литература, 1965, № 3, с. 9.

[5] См.: Бурсов Б. Реализм всегда и сегодня. Л., 1967, с. 210 и др.

[6] Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 257.

[7] Там же.

[8] Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.—Л., 1963, т. 6, с. 107.

[9] Записки мечтателей, 1919, № 1, с. 113.

[10] Блок А. Указ. соч, т. 6, с. 93.

[11] Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. П., 1922, с. 31.

[12] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1980, т. 20, с. 194.

[13] Блок А. Указ. соч., т. 6, с. 139.

[14] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т., т. 20, с. 28.

[15] Там же, т. 8, с. 52.

[16] См.: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. Спб., 1883, с. 373.

[17] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. Письма. М.—Л., 1962, т. 4, с. 358.

[18] Селезнев Ю. В мире Достоевского. М., 1980, с. 355.

[19] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 71.

[20] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т., т. 20, с. 22.

[21] Там же, т. 5, с. 60.

[22] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1970, т. 9, с. 412—413.

[23] Аксаков К. Биография Ф. И. Тютчева. М., 1886, с. 293.

[24] Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 142.

[25] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т., т. 5, с. 52.

[26] Там же, т. 19, с. 16.

[27] Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 10, с. 455.

Русская поэзия середины 19 века и поэты некрасовской школы

[1] Кожинов В. В. О поэтической эпохе 1850-х годов.— Русская литература. 1969, № 3, с. 24—36.

[2] Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Л., 1924, с. 10.

[3] Чуйко В. В. Современная русская поэзия в ее представителях. Спб., 1885, с. 59.

[4] Общность Некрасова и Фета в их отношении к Бенедиктову устанавливается в статье: Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет.— В кн.: Поэтика. Л., 1929, т. 5, с. 125—134.

[5] Для Некрасова это была вторая книга. Фет же издал еще один поэтический сборник в 1850 году.

[6] См.: Два неизданных рисунка 1850—1860-х годов, посвященных Некрасову.— Литературное наследство, М., 1949, т. 49—50, с. 641.

[7] Малютин И. Незабываемые встречи. Челябинск, 1957, с. 37.

[8] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 14, с. 314.

[9] Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Москва — Лейпциг, 1902, т. 3, с. 266—267.

[10] Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 166.

[11] Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М. — Л., 1962, т. 6, с. 141.

[12] Дело, 1868, № 1, с. 29.

[13] Русское слово, 1861, № 12, с. 62—63.

[14] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 408.

[15] Обращает внимание интерес Тютчева в эту пору к народному творчеству. Так, его привлекают стихи Мея, образующие «как бы законченный цикл русской народной демонологии» (Мурановский сборник. Мураново, 1928, вып. 1, с. 55).

[16] Некрасов Н. А. Неизданные стихотворения, варианты и письма. Пг., 1922, с. 12.

[17] Чуйко В. В. Современная поэзия в ее представителях. Спб., 1885, с. 58.

[18] См.: Иллюстрация, 1863, 9 мая, с. 274—275.

[19] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1970, т. 9, с. 343—344.

[20] Жемчужников А. М. Стихотворения. Спб., 1910, т. 1, с. XII.

[21] Никитин И. С. Соч. М., 1955, с. 215.

[22] Там же, с. 248.

[23] *Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР* (Пушкинский дом), ф. 569, № 7. Письмо публиковалось с искажениями (Литературный Воронеж, 1949, № 3, с. 249).

[24] Никитин И. С. Соч., с. 220.

[25] Цит. по кн.: Никитин И. С. Сб. статей. Воронеж, 1962, с. 50—51.

[26] С-н (Суворин А. С.). Сочинения И. С. Никитина. — Вестник Европы, 1869, VIII, с. 898.

[27] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 348.

[28] См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 271.

[29] Добролюбов. Н. А. Собр. соч.: В 9-ти т., т. 8, с. 23.

[30] Аноним (Д. Д. Минаев). Старая и новая поэзия (Собрание стихотворений В. Курочкина. 2 тома. Спб., 1868).— Дело, 1869, № 5, с. 23—24.

[31] См.: Бухштаб Б. Я. Начальный период сатирической деятельности Некрасова.— В кн.: Некрасовский сборник, 2. М.— Л., 1958, с. 150.

[32] Добролюбов Н. А. Собр. соч., т.1, с. 655.

[33] Б. А. Взгляд на русскую литературу в 1858 году. — В сб.: Утро. М., 1859, с. 69.

[34] «Думы и песни Д. Д. Минаева и юмористические стихотворения обличительного поэта (Темного человека)». Спб., 1863.— Иллюстрация, 1863, № 268, с. 274—275. Без подписи.

[35] Крупская Н. К. Пед. соч.: В 10-ти т. М., 1959, т. 3, с. 663—664.

[36] Курочкин Н. Библиографическая параллель (В сумерках. Сатиры и песни Д. Д. Минаева. Спб., 1868.— Стихотворения графа А. К. Толстого. Спб., 1867).— Дело, 1868, № 1, с. 22.

[37] Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. 6, с. 218.

[38] Курочкин В. Стихотворения, статьи, фельетоны. М., 1957, с. 599.

[39] Боткин В. Соч. Спб., 1890, т. 1, с. 374.

«Ты проснешься ль, исполненный сил?..»

(Стихотворение Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда»)

[1] Колокол, 1860, 3 (15) января, л. 61, с. 505.

[2] См.: Слонимский А. Некрасов и Маяковский: К поэтике Некрасова.— Книга и революция, 1921, № 2.

[3] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955, т. 6, с. 636.

[4] Степанов Н. А. Н. А. Некрасов. М., 1962, с. 81.

[5] Там же, с. 78—79.

[6] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12-ти т. М. 1950, т. 9, 670.

[7] Аксенова В. М. Н. А. Некрасов. «Размышления у парадного подъезда».— Уч. зап. Владимирского пед. ин-та. 1958, вып. 1, с. 387.

[8] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1939, т. 1, с. 754.

[9] Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958, т. 2, с. 168—189.

[10] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 20.

[11] Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1962, т. 5, с. 515.

[12] Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 242.

[13] См.: Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. П., 1923, с. 299.

[14] Эрнест Хемингуэй о своей работе.— Вопросы литературы, 1960, № 1, с. 154.

[15] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 1, с. 754.

Эпопея народной жизни

(«Кому на Руси жить хорошо»)

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 140—141.

[2] Причитанья Северного края, собранные В. Барсовым. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. М., 1872, т. 1, с. 287—288.

[3] Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. М., 1955, т. 1, с. 415.

[4] Лемке М. Политические процессы в России 1860-х годов. М.— Пг., 1923, с. 318.

О «двух тайнах» русской поэзии

(Некрасов и Тютчев)

[1] Гриневич П. Ф. (П. Ф. Якубович). Очерки русской поэзии. Спб., 1911, с. 212.

[2] Первым возобновил постановку проблемы Г. А. Гуковский еще в конце 40-х годов. См.: Гуковский Г. А. Некрасов и Тютчев. — В кн.: Н. А. Некрасов. Статьи, материалы, рефераты и сообщения. — Научный бюллетень Ленинградского университета. Л., 1947, № 16—17, с. 51—54. См. также: Корман Б. О. Лирика Некрасова. Воронеж, 1954, с. 304—315 и др.

[3] См.: Берковский Н. Я. Ф. Тютчев. — В кн.: Тютчев Ф. И. Стихотворения. М. — Л., 1962, с. 62, 67, 68 и др. (Б-ка поэта. Малая серия); Королева Н. В. Ф. И. Тютчев.— В кн.: История русской поэзии. Л., 1969, т. 2, с. 213—219.

[4] Аксаков И. М., Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, с. 77.

[5] Здесь Ю. Н. Тынянов, конечно, прав. Привлекает и его стремление рассматривать литературные явления в «чистом виде», безотносительно к тому, чем они стали в глазах следующих поколений. «...До сих пор в историко-литературных трудах господствует во взгляде на историческую эпоху авторитет того или иного имени; между тем литературная ценность того или иного явления не должна затуманивать характерных явлений эпохи, им не исчерпывающихся» (Цит. по кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М. 1968, с. 167).

[6] Уже после появления статьи Ю. Н. Тынянова, подчас прямо оспаривая его концепцию, сторонниками прежней точки зрения заявили себя Чулков Г. (Стихотворения, присланные из Германии. К вопросу об отношении Пушкина к Тютчеву.— В кн.: Звенья. М.—Л., 1933, т. 2, с. 255—257); Гиппиус В. В. (Ф. И. Тютчев.— В кн.: От Пушкина до Блока. М. — Л., 1966, с. 205—206); Королева Н. В. (Тютчев и Пушкин.— В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.—Л., с. 4, 1962); Пигарев К. В. (В кн.: Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, с. 84—89). Однако новейший комментатор Ю. Н. Тынянова А. П. Чудаков явно продолжает отстаивать его позицию (см. в кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 398).

[7] Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 177.

[8] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 7, с. 112.

[9] Цит по кн.: Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 178.

[10] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12-ти т. М., 1950, т. 9, с. 199.

[11] Там же, с. 203.

[12] Там же, с. 207.

[13] Там же, с. 221.

[14] Там же, с. 220.

[15] Гиппиус В. В. полагал, что для Белинского существовал лишь Тютчев — сотрудник «Галатеи», а не Ф. Т. «Современника» (см.: Гиппиус В. В. Ф. И. Тютчев.— В кн.: От Пушкина до Блока, с. 209). Факты говорят о другом: Белинский был внимательным читателем и критиком пушкинского «Современника», однако, рецензируя номера, где были напечатаны стихи Тютчева, он равнодушно прошел мимо них.

[16] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 410.

[17] Там же, т. 2, с. 496.

[18] Там же, т. 4, с. 342.

[19] Этот аспект полемики Некрасова с Белинским неоднократно отмечался как в общих трудах по истории русской критики, так и в ис-

следованиях, посвященных литературно-критической деятельности Некрасова.

[20] Еще раньше удивлялся, что забыты стихи автора, подписывавшегося буквами Ф. Т., Валериан Майков. «Странные дела делаются у нас в литературе! Как часто произведения, отмеченные печатью истинного таланта, забываются...» — писал он в связи с этим в рецензии на стихотворения А. Плещеева (цит. по кн.: Майков Вал. Н. Критические опыты. Спб., 1889, с. 135).

[21] Аксаков И. Указ. соч., с. 37.

[22] Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев. Пг., 1915, с. 117.

[23] Там же, с. 210.

[24] Там же, с. 82.

[25] Там же, с. 79.

[26] Там же, с. 89.

[27] Королева Н. В. Ф. И. Тютчев. — В кн.: История русской поэзии. Л., 1969, т. 2, с. 192.

[28] Бурсов Б. И. Реализм всегда и сегодня. Л., 1967, с. 255—256.

[29] В редактировавшемся им «Гражданине» Достоевский собирался написать о Тютчеве в связи со смертью поэта. Статья не была написана, так как некролог о Тютчеве написал сам издатель «Гражданина» кн. В. Мещерский. Анализируя редакторскую работу Достоевского над этим некрологом, Н. Ф. Бельчиков показал, как ощущал Достоевский свою близость к Тютчеву (См.: Бельчиков Н. Достоевский о Тютчеве.— Былое, 1925, № 5, с. 155—162). Достоевский не раз с гордостью вспоминал, что Тютчев, «наш великий поэт», ставил «Преступление и наказание» несравненно выше «Отверженных» Гюго (См.: Достоевский Ф. М. Письма. М.—Л., 1932, т. 3, с. 206).

[30] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 7.

[31] Корман Б. О. Указ. соч., с. 83.

[32] См. об этом: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.

[33] См.: Максимов Д. Тема простого человека в лирике Лермонтова.— В кн.: Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л., 1959, с. 104—235.

[34] Бахтин М. Указ. соч., с. 22.

[35] Корман Б. Указ. соч., с. 93.

[36] Бурсов Б. И. Реализм всегда и сегодня, с. 255.

[37] Бахтин М. Указ. соч., с. 71.

[38] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1895, т. 11, ч. 1. с. 418.

[39] Там же, с. 420.

[40] Добролюбов Н. А. т. 5, с. 28.

1/212 Заказ 1415

[41] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч. М.— Л., 1963, т. 5. с. 424.

[42] Дружинин А. Соч. Пб., 1865, т. 7, с. 488.

[43] Мережковский Д. Указ. соч., с. 35.

[44] Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, с. 117.

[45] Горнфельд А. Г. На пороге двойного бытия.— В кн.: Горнфельд А. Г. О русских писателях. Спб., 1911, т. 1, с. 3.

[46] Фет А. А. О стихотворениях Ф. Тютчева.— Русское слово, 1859, № 3, с. 67—68.

[47] Дружинин А. Соч., т. 7, с. 497.

[48] Справедливо отмечалось, что для Тютчева Россия далеко не всегда синоним севера (см.: Королева Н. В. Ф. И. Тютчев. — В кн.: История русской поэзии, т. 2, с. 212). Есть у него холодный нерусский север и «теплая» Россия. Об особом, как бы вневременном характере природы у Тютчева писал в свое время еще В. Ф. Саводник в книге «Чувство природы в поэзии Лермонтова и Тютчева» (М., 1911).

[49] М. Бахтин имеет в виду известное определение у Вяч. Иванова романа Достоевского как романа-трагедии. Отмечу, что в той же книге, где напечатана статья «Достоевский и роман-трагедия», Вяч. Иванов пытается уяснить трагический характер тютчевской лирики, понимаемой им как конфликт дионисийского и аполлоновского начал (См.: Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 121—127). Опять-таки в указании на трагизм автор прав, хотя трагизм этот определялся у Тютчева и более многосторонними отношениями, чем это представлено в книге Вяч. Иванова.

[50] Бахтин М. Указ. соч., с. 36.

[51] Не отсюда ли равнодушие, даже неприятие Тютчева у Белинского, сложившееся еще в конце 30-х годов? «Гегельянцу» Белинскому, конечно, не могла импонировать художественная система Тютчева, вернее, его философская поэзия, лишенная философии как системы. В этом же заключено принципиальное отличие философской лирики Тютчева, скажем, от философской лирики Вл. Соловьева, которая выражет прямо его философскую систему, по сути иллюстрирует ее. То же можно сказать и о более близком Тютчеву явлении — о философской лирике любомудров.

[52] См.: Дарский Д. «Чудесные вымыслы»: О космическом сознании в лирике Тютчева. М., 1914, с. 69.

[53] Ю. Н. Тынянов полагал, что одной из причин неприятия Пушкиным Тютчева был тютчевский жанр фрагмента, ощущавшийся как проявление неприемлемого для Пушкина дилетантизма (см.: Тынянов Ю. Пушкин и его современники, с. 184—185). В 20-е годы — да. Но в 1836 году печатавший тютчевские стихи большой группой Пушкин, очевидно, воспринимал «фрагменты» Тютчева уже в новом и подлинном их качестве — как части грандиозного целого.

[54] Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 397.

[55] См.: Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 185.

[56] Правильнее говорить об элементах этой структуры, а не об абсолютном характере ее у Тютчева и Некрасова сравнительно с Достоевским, у которого она носит более всеобъемлющий характер, хотя и там нельзя, как это сделал Бахтин, полностью сбрасывать со счетов авторскую позицию. Эта сторона концепции полифонического романа у Бахтина вызывала возражения в литературе о Достоевском.

[57] Касаткина В. Н. Музыка и живопись в стихах Тютчева.— В кн.: Мастерство русских классиков. М., 1969, с. 220.

[58] Потебня А. А. Язык и народность.— Вестник Европы, 1895, № 5, с. 12.

[59] Там же, с. 15.

[60] Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 6.

[61] Потебня А. А. Указ. соч., с. 19.

[62] См.: Сумцов Н. Ф. А. С. Пушкин и Ф. И. Тютчев. Харьков, 1909, с. 10.

[63] Тынянов Ю. Вопрос о Тютчеве.— Книга и революция, 1927, № 3.

[64] См.: Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева.— В кн.: Урания: Тютчевский альманах. Л., 1928, с. 40—46.

[65] Об особенностях тютчевского эпитета писал С. Л. Франк. Интересные наблюдения есть в работе Берковского и в работе Малаховского, специально посвященной эпитету Тютчева (См.: Малаховский В. Эпитет Тютчева. — Камены: Сб. историко-литературного кружка при Гос. ин-те народного образования в г. Чите. 1922, с. 17—30.

[66] См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 80.

[67] Там же, с. 80.

[68] См.: Брюсов В. Ф. И. Тютчев. — В кн.: Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. Спб, 1911, т. 1, с. 14.

[69] Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 77.

[70] Франк С. Л. Космическое чувство в поэзии Тютчева.— Русская мысль, 1913, № 11, с. 13.

[71] Естественно, я не связываю тех или иных размеров с той или иной изобразительностью, которую они якобы изначала несут (попытки такого рода, как известно, имели место), и уж тем более не придаю им никакого метафизического смысла, а говорю лишь о том, как служат разные стихотворные размеры художественным заданиям в данном стихотворении.

[72] Тонкий и точный анализ ритмики этой части поэмы сделан в работе: Евнин Ф. И. Поэма Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос».— Некрасовский сборник, 3. Л., 1960, с. 74—84.

[73] Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений: В 3-х т. Л., 1967, т. 1, с. 536.

[74] Работа Некрасова — редактора стихотворений Тютчева рассмотрена в статье: Пигарев К. Судьба литературного наследства Ф. И. Тютчева.— Литературное наследство. М,, 1935, № 19—21, с. 373—374.

[75] Благой Д. Д. Тютчев, его критики и читатели.— В кн.: Тютчевский сборник: 1837—1923. Пг., 1923, с. 77.

[76] Гриневич П. Ф. Очерки русской поэзии, с. 212.

[77] Чулков Г. Любовь в жизни и в лирике Ф. И. Тютчева.— В кн.: Тютчевский сборник: 1873—1923, с. 5; То же в кн.: Чулков Г. Последняя любовь Тютчева: Елена Александровна Денисьева. Л., 1928, с. 11.

[78] Краснов Пл. Поэт мировой жизни.— Книжки «Недели», 1895, № 5, с. 166.

[79] Гиппиус В. В. Ф. И. Тютчев.— В кн.: От Пушкина до Блока, с. 220.

[80] См.: Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 71—77.

[81] Тургенев И. С. Указ. соч., т. 5, с. 426.

[82] Гиппиус В. В. Указ. соч., с. 220.

[83] Предшествующие эмбриональные образования такого типа можно найти у Пушкина. А. В. Чичерин полагает, что в «Нереиде» есть что-то вроде сцены с двумя действующими лицами, а в «Признании» — нечто подобное роману в стихах. (См.: Чичерин А. В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. М., 1965, с. 101—117.). Правда, исследователь и возводит эти образования к собственно роману в стихах.

[84] Корман Б. О. Указ. соч., с. 314.

[85] Гуковский Г. А. Некрасов и Тютчев: К постановке вопроса.— Научный бюллетень ЛГУ, № 16—17, 1947, с. 52.

[86] Корман Б. О. Указ. соч., с. 300.

[87] И не случайно для доказательства тот же Б. О. Корман обращается к другим стихам: к «Еду ли ночью», да и здесь он должен дописывать за Некрасова: «Узнав, что отец героини был беден, мы узнаем и о бедности, в которой жила сама героиня, и о недоедании, и о некрасивом, плохо сшитом платье, и о тесном, неудобном жилье!» (Корман Б. О., с. 302). Но это все мы узнаем не из стихотворения Некрасова, а из работы Кормана. У Некрасова сказано — беден. И все. Его задача — задача лирика — не сказать больше, не отвлечь внимания от основной драмы.

[88] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 14, с. 322.

[89] Поэтому возникают возражения, когда связь некрасовских героев со средой толкуется как безусловная детерминированность, вне которой они немыслимы (См.: Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Петрозаводск, 1966, с. 16—25 и др.). М. М. Гин вообще рас-

сматривает среду как главный объект некрасовского творчества: «Герой Некрасова сама среда» (там же, с. 18). Отсюда естественный и необходимый вывод: «При ближайшем рассмотрении выясняется, что исключительных героев у Некрасова по существу нет» (там же, с. 34). И это о поэте, у которого был подлинный культ героев, кстати сказать, и теоретически осознанный Некрасовым в духе увлекавшего его Карлейля.

90 Фет А. О стихотворениях Ф. Тютчева, с. 79.

91 См.: Корман Б. О. Указ. соч., с. 304.

92 См.: Гуковский Г. А. Указ. соч., с. 53.

93 Корман Б. О. Указ. соч., с. 311.

94 Там же, с. 315.

95 Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 67.

96 Гизетти А. Песни любви в лирике Некрасова.— В кн.: Некрасов: К 50-летию со дня смерти. Л., 1928, с. 54.

97 Корман Б. О. Указ. соч., с. 301.

98 Тынянов Ю. Н. Тютчев и Гейне.— Книга и революция, 1922, № 4, с. 14.

99 Чулков Г. Тютчев и Гейне.— Искусство. Журнал Российской Академии художественных наук. М., 1923, с. 364.

100 Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева, с. 61.

101 Гейне Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1957, т. 4, с. 224.

102 Там же, с. 226.

103 Брюсов В. Некрасов и Тютчев.— Русский архив, 1900, № 12, с. 313.

104 Гегель Ф. Соч., т. 14, с. 243—244.

105 Дружинин А. Собр. соч., т. 7, с. 169.

106 Гегель Ф. Соч., т. 14, с. 246.

107 Обращает внимание интерес Тютчева в эту пору и к народному творчеству. Так его привлекают стихи Мея, образующие «как бы законченный цикл русской народной демонологии» (См.: Мурановский сборник. 1928, вып. 1, с. 55).

108 Гегель Ф. Собр. соч., т. 7, с. 305.

109 Ср. у Д. Д. Благого: «Тютчев не понял, что в катастрофе, происшедшей у него на глазах, виноваты не столько лица, сколько система» (Благой Д. Д. Гениальный русский лирик: Ф. И. Тютчев.— В кн.: Благой Д. Д. Литература и действительность. М., 1959, с. 437). К. В. Пигарев справедливо указывает, что в связи с исходом Крымской кампании теряет прежнюю цельность именно склад политического мышления Тютчева (см.: Пигарев К. Ф. И. Тютчев и проблемы внешней политики царской России.— Литературное наследство. М., 1935, № 19—21, с. 199).

110 Черепнин Л. В. Исторические взгляды классиков русской литературы. М., 1968, с. 184.

[111] Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч., с. 510.

[112] Там же, с. 459.

[113] Уже одно это стихотворение есть опровержение некоторых критиков из реакционного лагеря, категорически заявлявших, что Тютчев терпеть не мог русской деревни (См.: А. (Авсеенко). Ф. И. Тютчев.— Русский вестник, 1874, т. 11, с. 435).

[114] Стихотворения Алексея Степановича Хомякова. М., 1888, с. 79—80.

[115] Исследователь творчества Тютчева В. Н. Касаткина соотносит это стихотворение со стихами самого Шевченко (См.: Касаткина В. Н. Стихотворение Ф. И. Тютчева «Эти бедные селенья»: Его читатели и критики.— В кн.: Из истории русской и зарубежной литературы. Саратов, 1968, с. 35—36).

[116] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 964.

[117] Гроссман Л. Тютчев и сумерки династий.— В кн.: Гроссман Л. Три современника: Тютчев. Достоевский. Григорьев. М., 1922, с. 29.

[118] Касаткина В. Н. Романтический историзм поэзии Ф. И. Тютчева.— В кн.: Писатель и история русского общества. Уч. зап. Волгоградского гос. пед. ин-та им. А. С. Серафимовича. 1968, вып. 2, с. 26.

[119] Гегель Ф. Собр. соч., т. 14, с. 108.

[120] Абрамов И. С. Происхождение стихотворения Некрасова «Зеленый шум».— В сб.: Звенья. М.— Л., 1935, 5, с. 467—477.

[121] См.: Максимович М. А. Собр. соч. Киев, 1877, т. 2, с. 479.

[122] Русская беседа, 1856, № 1, Смесь, с. 77.

[123] См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 77.

[124] Однако я не думаю, что осень приобретает значение всеснимающего синтеза, как это получается у Франка, который считает, что осени Тютчева — это конечные единства, обнимающие двойственность между дневным и ночным, земным и небесным, в конце концов тьмой и светом в их метафизическом значении (см.: Франк С. Л. Космическое чувство в поэзии Тютчева.— Русская мысль, 1913, № 11, с. 21 и др.). Но для Франка с его стремлением построить единую систему философии Тютчева естественно стремление к последнему выводу, снимающему противоречие между тезой и антитезой.

[125] Долгополов Л. Тютчев и Блок, с. 67.

[126] Тютчевиана. М., 1922, с. 38.

[127] Соловьев Вл. Собр. соч. Спб., 1906, т. 6, с. 477—478.

Некрасов в поэтическом мире Александра Блока

[1] Блок А., Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 286.

[2] Маяковский В. Полн. собр. соч. М., 1959, т. 12, с. 21.

[3] Энгельгардт Б. В пути погибший.— В кн.: Об Александре Блоке. Пб., 1921, с. 11.

[4] Тынянов Ю. Блок и Гейне. — В кн.: Об Александре Блоке, с. 239.

[5] Блок А., Андрей Белый. Переписка, с. 7.

[6] Бекетова М. Александр Блок: Биографический очерк. Л., 1930, с. 71.

[7] Записки мечтателей, 1921, № 4, с. 8.

[8] Эйхенбаум Б. Судьба Блока.— В кн.: Об Александре Блоке. Пб., 1921, с. 55.

[9] Максимов Д. Е. Критическая проза Блока.— В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 96.

[10] Блок А. Собр. соч.: в 8-ми т. М.— Л., 1960, т. 3, с. 296.

[11] Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 144.

[12] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 164.

[13] Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. П., 1922, с. 31.

[14] Иванов В. Борозды и межи. М., 1916, с. 3.

[15] Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 199.

[16] Там же, с. 344.

[17] Там же, т. 6, с. 139.

[18] Там же, с. 483.

[19] Бекетова М. А. Указ. соч., с. 15.

[20] Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 274—275.

[21] Пяст В. О первом томе Блока. — В сб.: Об Александре Блоке Пб., 1921, с. 213.

[22] См.: Орлов Вл. Александр Блок. М., 1956, с. 51—55.

[23] Громов П. А. Блок: Его предшественники и современники. М.— Л., 1966, с. 26—27 и др.

[24] Бекетова М. А. Указ. соч., с. 65.

[25] Верным последователем религиозных концепций Вл. Соловьева представлен Блок, например, в работе западногерманского слависта Клюге «Западная Европа и Россия в мировоззрении Александра Блока» Kluge R. D. Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksander Bloks. Vorwort von F. W. Neumann. München, 1967 (Slavistishe Beiträge, herausgegeben von A. Schmaus. B. 27).

[26] В советском литературоведении вопрос об отношении Вл. Соловьева к символизму и к поэзии Блока рассматривался прежде всего в работах П. Громова «Герой и время» (Л., 1961), «А. Блок. Его предшественники и современники» (Л., 1966) и З. Минц «Поэтический идеал молодого Блока» (Блоковский сборник, 1. Тарту, 1964). З. Минц справедливо отметила, что в соловьевстве Блока особенно привлекали начала синтеза, а П. Громов, хотя и возражая З. Минц, не менее справедливо указал на трагические противоречия соловьевского мировоззрения.

Дело же в том, что для Блока синтез и трагизм не противостоят друг другу: человек синтеза для него и есть человек трагического мироощущения. Так воспринимался Блоком в прошлом Пушкин, таким представлялся Блоку человек будущего, предтечу которого он и готов был видеть во Вл. Соловьеве, а суть синтеза он связывал не с оптимизмом, который называл «несложным» и «небогатым» миросозерцанием.

[27] Айхенвальд Ю. Поэты и поэтессы. М., 1922, с. 21.

[28] В кн.: Орлов В. Пути и судьбы. М.— Л., 1963, Ранний вариант работы в кн.: Блок А., Андрей Белый. Переписка, с. 5—64.

[29] Оно нашло выражение и в указанных работах Вл. Орлова, и в книге П. Громова «А. Блок. Его предшественники и современники».

[30] Гладков А. Мейерхольд говорит.— Новый мир, 1961, № 8, с. 223—224.

[31] Бекетова М. А. Указ. соч., с. 94.

[32] Блок А., Андрей Белый. Переписка, с. 111.

[33] Там же, с. 125.

[34] Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 135.

[35] Орлов Вл. История одной дружбы-вражды.— В кн.: Блок А., Андрей Белый. Переписка, с. 6.

[36] Там же, с. 239.

[37] Андрей Белый. Начало века: Мемуары (1908), т. 3, гл. 1. Редакция 1922—1923 гг. Машинописная копия с авторской правкой 1928 г. Рукописный отдел ГПБ, ф. 60, ед. хр. 12, с. 47.

[38] Андрей Белый. Начало века: Мемуары, т. 2, гл. 4—5. Авторизованная машинописная копия 1928 г. Рукописный отдел ГПБ, ф. 60, ед. хр. 11, с. 211.

[39] Там же, с. 12.

[40] Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 184.

[41] Там же, с. 238.

[42] Андрей Белый. Начало века: Мемуары (1908—1910), т. 3, гл. 9. Редакция 1922—1923 гг. Машинописная копия с авторской правкой. 1930 г. Рукописный отдел ГПБ, ф. 60, ед. хр. 13, с. 6.

[43] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 209.

[44] Блок А., Андрей Белый. Переписка, с. 209.

[45] Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 94.

[46] А. Белый. Начало века. Рукописный отдел ГПБ, ф. 60, ед. хр. 13, с. 6.

[47] Шапирштейн-Лерс Я. Е. Общественный смысл русского литературного футуризма. С предисловием А. В. Луначарского. М., 1922, с. 30.

[48] Сакулин П. Некрасов, М., 1928, с. 65.

[49] См.: Шагинян М. Литературный дневник. М.— П., 1923, с. 99.

[50] Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 317.

[51] Там же.

[52] Андрей Белый. Начало века, ед. хр. 11, с. 21.

[53] Бугаева К. Н. Воспоминания. Рукописный отдел ГПБ, ф. 60, ед. хр. 106, с. 15.

[54] Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 199.

[55] Корман Б. О. Лирика Некрасова. Воронеж, 1964.

[56] Тынянов Ю. Блок и Гейне.— В сб.: Об Александре Блоке. Пб., 1921, с. 241.

[57] Характерно, что вызвали стихотворение «Страшный год! Газетное витийство...» события европейской жизни. (См.: Власов И., Макашин С. Некрасов и Парижская коммуна. Литературное наследство, № 49—50, с. 397—428.

[58] См.: Гаркави А. М. Н. А. Некрасов в борьбе с царской цензурой. Калининград, 1967, с. 42.

[59] Некрасов Н. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1965, т. 2, с. 256.

[60] Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений: В 3-х т. Л., 1967, т. 2, с. 275.

[61] Стихотворения Н. А. Некрасова. Спб., 1879, т. 4, с. 27.

[62] Симптоматично и то, что одним из первых русских переводчиков Бодлера выступил поэт некрасовского направления П. Якубович, сначала напечатавший переводы Бодлера анонимно в журнале (Северный вестник, 1890, № 12, с. 210—222), а потом анонимно же издавший их отдельным сборником (Стихотворения Бодлера. М., 1895). Исследователь творчества Якубовича сообщает: «Книжка эта очень редкая: в каталогах наших центральных библиотек она отсутствует .... экземпляр сохранился у правнуков поэта Д. К. и Ю. К. Якубовичей» (Двинянинов Б. Н. Союз меча и лиры. М., 1969, с. 96). Если это так, то мы располагаем вторым экземпляром этого сборника.

[63] Литературная учеба, 1938, № 7, с. 21.

[64] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 303.

[65] См.: Орлов В. Александр Блок, с. 96.

[66] См.: Цеховницер О. В. Символизм и царская цензура.— Ученые записки ЛГУ. Л., 1941, № 76, вып. 2, с. 293.

[67] Некрасов Н. А. Собр. соч., т. 9, с. 333.

[68] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 1, с. 748.

[69] Там же, с. 753.

[70] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 22, с. 84.

[71] См. об этом: Ляцкий Е. А. Вступительная статья к кн.: Чернышевский в Сибири. Спб., 1912, т. 1, с. 7, Лучак А. А. Когда написано стихотворение Н. А. Некрасова «Н. Г. Чернышевский» («Пророк»)? — В кн.: Петрушков В., Лучак А. Идейность и мастерство (М. Е. Салтыков-Щедрин и Н. А. Некрасов). 1961, с. 189—190. Макашин С. Воспоминание о Чернышевском: Автокомментарий Некрасова к стихотворению «Пророк».— Огонек, 1946, № 48—49, с. 28. Гаркави А. М. К спорам о стихотворении Некрасова «Н. Г. Чернышевский».— В кн.:

Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1965, вып. 4, с. 104—117.

[72] Думается, правильно поступила в свое время «Библиотека поэта», изменив в трехтомном издании стихотворений Некрасова (М.—Л., 1967) название «Памяти приятеля» на «Памяти Белинского» и опустив во втором случае название «Чернышевский», которое здесь не только не может выступать в качестве основного при подзаголовке «Пророк», но даже и в качестве подзаголовка, как в двенадцатитомном собрании сочинений Некрасова (т. 2, с. 381).

[73] Компилятивный перевод книги Т. Карлейля «Герои и героическое в истории», сделанный В. П. Боткиным, был помещен в октябрьском номере «Современника» за 1855 год.

[74] Некрасов Н. А. Собр. соч., т. 9, с .338.

[75] См.: Блок А. Собр. соч., т. 9, с. 141.

[76] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33, с. 43.

[77] Орлов В. Н. Александр Блок и Некрасов.— Научный бюллетень ЛГУ, 1947, № 16—17, с. 61.

[78] Блок А. Записные книжки, с. 166.

[79] Бекетова М. А. Указ соч., с. 77.

[80] Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 492.

[81] Там же, с. 446.

[82] Стихотворения Н. А. Некрасова. Спб., 1879, т. 4, с. 108—109.

[83] Некрасов Н. А. Собр. соч., т. 10, с. 438.

[84] «Необходимо особо выделить написанные в разное время пометки в стихотворении «Тишина» (Левин Ю. Д., Дикман М. И. Пометки А. А. Блока на собрании стихотворений Некрасова.— Уч. зап. ЛГУ, серия филологических наук. 1957, № 229, вып. 30, с. 288).

[85] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 369, 370.

[86] Медведев П. Творческий путь Ал. Блока.— В кн.: Памяти Блока. П., 1923, с. 192.

[87] Там же, с. 193.

[88] Блок А. Собр. соч., т. 6, с. 59.

[89] Сочувственные строки 4-й главы об Александре II, содержавшиеся в журнальном тексте поэмы (Современник, 1857, № 9),— очевидный тактический ход, а не результат заблуждений и иллюзий, о которых думали некоторые современники поэта и до сих пор пишут некоторые его комментаторы. (См.: Некрасов Н. А. Собр. соч. М., 1948, т. 2, с. 636). Об этом можно судить хотя бы по письму Некрасова к Тургеневу от 25 декабря 1867 г.: «Кстати, расскажу тебе быль, из коей ты усмотришь, что благонамеренность всегда пожинает плоды свои. По возвращении из-за границы тиснул я «Тишину» (наполовину исправленную), а спустя месяц мне объявлено было, чтоб я представил свою книгу на 2-е издание». В этом втором издании своих стихотворе-

ний (Спб., 1862) хвалебные строки в адрес Александра II Некрасов опустил.

[90] Андрей Белый. Поэзия Блока.— Ветвь: Сборник клуба московских писателей. М., 1917, с. 280.

[91] Там же.

[92] Блок А. Собр. соч., т. 5. с. 52.

[93] «Для «темного» народа,— писал Блок,— заговор не рецепт, а заповедь, не догматический и положительный совет врача, проповедника, священника, а таинственное указание самой природы, как поступать, чтобы достигнуть цели». Реалист Некрасов без прикрас показывает современное житейское существование заговора именно в роли «рецепта», «догматического положительного совета врача», и в этом случае о темноте народа приходится писать совсем без кавычек (См.: Скатов Н. Как объяснить происхождение поверий, о которых говорит Некрасов в XII главе поэмы «Мороз, Красный нос».— Литература в школе, 1966, № 4, с. 77—79).

[94] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 443.

[95] Там же, т. 6, с. 453.

[96] О монтаже как специфической особенности поэтического метода Некрасова много писали и в западном и в советском литературоведении (Braun M. Nekrasovs Kompositiontechnik.— Die Welt der Slaven». XI, 1—2, 1966; Manken J. Zur Verstechnik N. A. Nekrasov.— Die Welt der Slaven, IX, 2, 1964; Корман Б. О. Лирика Некрасова Н. А. Воронеж, 1964). Сопоставлялся «монтаж» у Некрасова и с «монтажем» у Блока (Braun M. Der Daseinkampf der russischen Lyrik in 19 Jahrhundert. Der Welt der Slaven, 1, 3, 1956, s. 320; Пьяных М. Ф. Роль поэтических традиций Некрасова в развитии лирики русских символистов.— В кн.: Некрасовский сборник. Л., 1967, вып. 4, с. 161—162).

[97] Блок А. Собр. соч., т. 5. с. 369.

[98] Андрей Белый. Поэзия Блока, с. 271.

[99] Блок А. Собр. соч., т. 6. с. 484.

[100] Гинзбург Л. Я. О прозаизмах в лирике Блока. — В кн.: Блоковский сборник, вып. 1, с. 171.

[101] Орлов В. Блок, с. 182—183.

[102] Блок А. Собр. соч., т. 5. с. 91.

[103] Блок А. Собр. соч., т. 5. с. 519.

[104] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 13, с. 402.

[105] См.: Гинзбург Л. Я. О прозаизмах в лирике Блока, с. 170.

[106] Блок А. Собр. соч., т. 8. с. 277.

[107] Энгельгардт Н. История русской литературы XIX столетия. П., 1915, т. 2, с. 441.

[108] См.: Роллан Р. Собр. соч.: В 14-ти т. М., 1954, т. 2, с. 267.

[109] См.: Corbet Ch. Nekrasov l'homme et le poète. Paris. 1948,

р. 324. Еще раньше сравнивал некрасовского Мороза с гомеровскими богами Вогюэ.

[110] Блок А. Записные книжки, с. 125.

[111] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 434.

[112] Тем более что шедшие в мир народной жизни А. М. Добролюбов, Л. Д. Семенов (Дарьяльский в романе Белого «Серебряный голубь») не находили «мира» в мире и мир оборачивался узкими сектантскими мирками, освобождавшими не личность, а от личности. Отсюда и двойственное отношение самого Блока к А. М. Добролюбову и его исканиям.

[113] Розанов И. Литературные репутации. М., 1928, с. 105—106.

[114] Блок А. Собр. соч., т. 10, с. 132.

[115] Бекетова М. А. Указ. соч., с. 115.

[116] Блок А. Собр. соч., т. 6, с. 342.

[117] Орлов В. Александр Блок, с. 67.

[118] Андрей Белый. Начало века. Рукописный отдел ГПБ, ф. 60, ед. хр. 11, с. 27.

[119] Левин Ю. Д., Дикман М. И. Пометки А. А. Блока на собрании стихотворений Некрасова, с. 289.

[120] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 335.

[121] Там же.

[122] Оксенов И. Некрасов и Блок: Некрасов. Памятка ко дню рождения. Пг., 1921, с. 20.

[123] Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 253.

[124] Там же, т. 5, с. 220.

[125] Там же, с. 260—261.

[126] Там же, т. 6, с. 70.

[127] Там же, с. 115.

[128] Блок А. Записные книжки, с. 154.

[129] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 239.

[130] Там же, с. 238.

[131] Там же, т. 6, с. 105.

[132] Там же, т. 5, с. 240.

[133] Вагнер Р. Искусство и революция. П., 1918, с. 25.

[134] Блок А. Собр. соч., т. 6, с. 114.

[135] Тынянов Ю. Блок и Гейне.— В сб.: Об Александре Блоке. Пг., 1921, с. 255.

[136] Андрей Белый. Поэзия Блока, с. 274.

[137] Бекетова М. Указ. соч., с. 68—69.

[138] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 13. с. 325.

[139] Максимов Д. Е. Проза Блока— Блоковский сборник, 1, с. 48.

[140] Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. П., 1922, с. 36.

[141] Бабенчиков М. Александр Блок и Россия. М.—П., 1923, с. 53.

[142] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 229.

[143] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 70.

[144] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 14, с. 40.

[145] Блок А. Собр. соч., т. 6. с. 161.

[146] Известия ВЦИК, 1922, 7 ноября.

[147] Блок А. Собр. соч., т. 7, с. 350.

[148] Там же, т. 6, с. 12.

[149] Там же, т. 8, с. 380.

[150] Блок А. Записные книжки, с. 387.

[151] Карлейль Т. Герои и героическое в истории. Спб., 1898, с. 56—57.

[152] См.: Базанов В. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие.— Русская литература, 1959, № 3, с. 28—50.

[153] Волошин М. Поэзия и революция.— Камена, Харьков, 1919, кн. 2, с. 13.

[154] Айхенвальд Ю. Поэты и поэтессы, с. 25.

[155] Бекетова М. Указ. соч., с. 261.

[156] См.: Попов Л. В. Топография поэмы «Кому на Руси жить хорошо».— Литература в школе, 1946, № 2.

[157] Анциферов Н. Непостижимый город (Петербург в поэзии А. Блока).— Сб.: Об А. Блоке. Пб., 1921, с. 321.

[158] Бабенчиков М. Указ. соч., с. 54.

[159] Там же, с. 63.

[160] См.: Саянов В. От классиков к современности. Л., 1929, с. 127.

Содержание

У великого истока *(Об особенностях русской литературы начала прошлого века)* . . . 3
«Жизнь и поэзия — одно» *(В. А. Жуковский)* . 11
Иван Александрович Хлестаков и другие . . . 20
Comme il faut русской критики *(А. В. Дружинин)* 31
Русский критик Николай Страхов 65
Безмерность гения *(Ф. М. Достоевский)* . . 107
Русская поэзия середины 19 века и поэты некрасовской школы 118
«Ты проснешься ль, исполненный сил?.. *(Стихотворение Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда»)* 157
Эпопея народной жизни *(«Кому на Руси жить хорошо»)* 174
О «двух тайнах» русской поэзии *(Некрасов и Тютчев)* 210
Некрасов в поэтическом мире Александра Блока 269
Примечания 342

Николай Николаевич Скатов

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОЧЕРКИ

Редактор *Т. Танакова*
Художник *А. Сергеев*
Художественный редактор *Г. Саленков*
Технический редактор *Н. Децко*
Корректор *Т. Воротникова*

ИБ № 3829.
Сдано в набор 03.10.84. Подписано к печати 21.05.85. А13114. Формат 84×108/32. Гарнитура литер. Печать высокая. Бумага типогр. № 1. Усл. краск. отт. 19,74. Усл. печ. л. 19,32. Уч. изд. л. 20,43. Тираж 15 000 экз. Заказ 1415. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Современник» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР. 123007, Москва, Хорошевское шоссе, 62

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 144003, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25